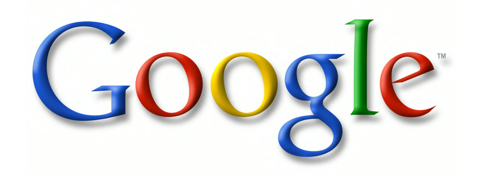
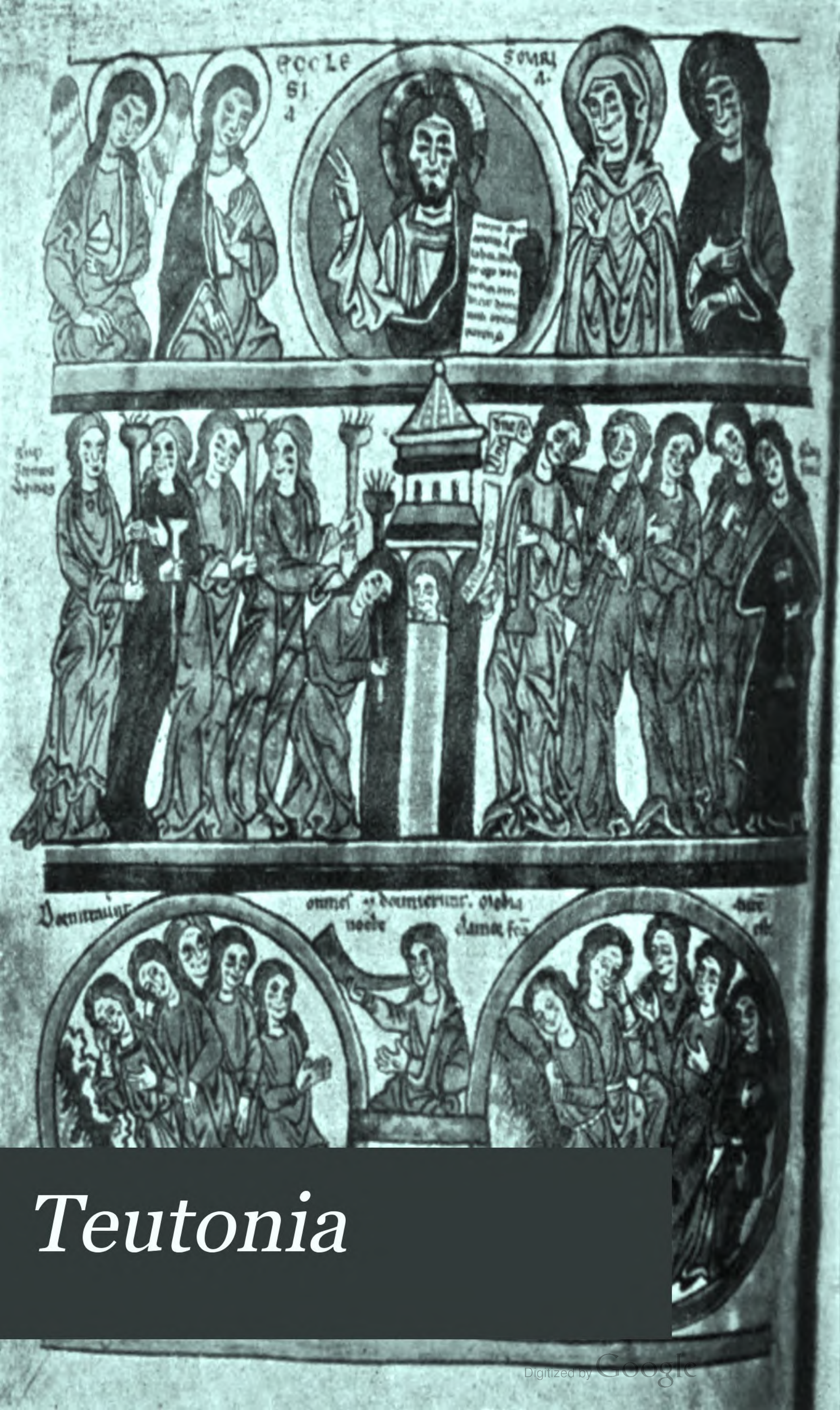




Teutonia







Als drittes Heft der Teutonia erscheint demnächst:

Moses Mendelssohn und die deutsche Aesthetik

vom

Redakteur Dr. Ludwig Goldstein.

ca. 12 Bogen.

Als erstes Heft liegt vor: Dr. Walther Gloth, Das Spiel von den sieben Farben. 1902. Mk. 2.—.

Daran schließen sich in kurzen Zwischenräumen vorläufig folgende Beiträge:

Oberlehrer Dr. Friedrich Graz, Ostpreußische Volkslieder.

Professor Dr. Maximilian Kaluza, Prolegomena zu einer Beowulf-Ausgabe.

Professor Dr. Karl Marold, Gottfrieds von Straßburg Tristan. (Kritische Ausgabe.)

Privatdozent Dr. Gustav Thurau, Romanisches im deutschen Liederschatz.

Professor Dr. Wilhelm Uhl, Die Priameln des Hans Rosenplüt. (Kritische Ausgabe.)

Professor Dr. Wilhelm Uhl, Winileod.

Zusendung von Manuskripten ꝛc. erbitten wir (nach vorheriger Anfrage) nur an den Herausgeber, Herrn Professor Dr. Uhl, Königsberg i. Pr., Schönstraße 6^{III}.

Die Verlagsbuchhandlung.

Teutonia

Arbeiten zur germanischen Philologie

herausgegeben

von

Dr. phil. Wilhelm Uhl
ao. Professor an der Albertus-Universität

3. Heft

Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik

von

Dr. phil. Ludwig Goldstein

Leipzig
Eduard Avenarius

Die Sammlung „Teutonia" ist eine zwanglose Folge von Untersuchungen aus dem Gesamtgebiete der germanischen Philologie.

Wir schließen grundsätzlich keine Disziplin aus, sondern berücksichtigen möglichst gleichmäßig alle Teile der deutschen Sprachwissenschaft, nebst den verwandten und benachbarten Fächern.

Kritische Ausgaben sind uns ebenfalls willkommen, desgleichen kommentierte Neudrucke mit Einleitungen.

Eine bestimmte Schule oder Richtung ist in der Teutonia nicht vertreten.

Königsberg i. Pr., den 1. Januar 1904.

Dr. phil. **Wilh. Uhl,**
a. o. Prof. an der Albertus-Universität

Teutonia
Arbeiten zur germanischen Philologie
herausgegeben
von
Dr. phil. Wilhelm Uhl
ao. Professor an der Albertus-Universität

3. Heft

Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik

von

Dr. phil. Ludwig Goldstein

Königsberg i. Pr.
Verlag von Gräfe & Unzer
1904

Moses Mendelssohn
und die deutsche Ästhetik

von

Ludwig Goldstein

Königsberg i. Pr.
Verlag von Gräfe & Unzer
1904

Vorwort.

An der vorliegenden Arbeit ist die Forderung des römischen Dichters „Nonumque prematur in annum" fast wörtlich in Erfüllung gegangen; ja, ihre ersten Anfänge reichen noch weiter als bis in „das neunte Jahr" zurück.

Für das Studienjahr 1893 hatte die philosophische Fakultät der Königlichen Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr. als Preisaufgabe für Studierende u. a. auch folgendes Thema gestellt: „Über die Bedeutung Moses Mendelssohns für die Entwickelung der ästhetischen Kritik und Theorie in Deutschland." Dank der fördernden Aufmunterung des Herrn Universitätsprofessors Dr. Hermann Baumgart, versuchte sich der damals an der Albertina immatrikulierte Verfasser an dem verlockenden Thema und brachte (nach sehr weit ausholenden Vorstudien) zu dem fälligen Termin wenigstens eine Art — Einleitung zu stande, die von der Fakultät mit einem Drittel des Preises bedacht wurde. Die einmal liebgewonnene Studiensphäre wurde dann von dem Unterzeichneten nicht mehr verlassen. Ihr entstammte auch seine Dissertation, deren erster Teil 1897 im Druck erschienen ist und etwa S. 8—40 der folgenden Arbeit umfaßt (s. unten S. 23[1]). Auch späterhin war der Verfasser bemüht, das kleine Werk weiter auszubauen und auf Grund der inzwischen erschienenen Literatur zu vervollständigen. Das geschah freilich oft mit empfindlichen Unterbrechungen, wie sie der anspruchsvolle und aufreibende Dienst in der Redaktion einer großen Tageszeitung mit sich bringt.

Ausschlaggebend für diese fortgesetzten Bemühungen war die immer neu sich wiederholende Erkenntnis, daß das Mendelssohn-Studium keineswegs als abgeschlossen gelten darf. So mancher, für die wissenschaftliche Einschätzung des Philosophen nicht gleichgültige Punkt bedurfte noch der Aufhellung, die fast immer zugleich der Geschichte der Ästhetik in Deutschland zu

gute kam. Das ist denn auch der Grund, warum die vorliegende Monographie, selbst auf Kosten ihrer „Lesbarkeit", bisweilen sehr ins Detail geht, wie sie andererseits nicht den Anspruch erhebt, dem Interessenten die Lektüre der Mendelssohnschen Schriften völlig zu ersparen.

So viel über Entstehung und Zweck der Arbeit! In ihrer äußeren Gewandung wolle man kleine, durch die allmählich fortschreitende Drucklegung entstandene „Schönheitsfehler" entschuldigen, so zum Beispiel in den ersten Bogen die gelegentliche Weglassung der Anführungszeichen bei Buchtiteln.

Die Schreibweise der älteren Autoren ist, wenigstens in allem Unwesentlichen, der heutigen angenähert. Ohne in eine Diskussion über das Verhältnis des Ästhetikers zum Germanisten eintreten zu wollen, glaubte der Verfasser bei einer ästhetischen Untersuchung der streng philologischen Akribie entsagen zu dürfen; um so mehr, als es in mehreren Fällen nicht möglich war, Original- oder kritische Ausgaben zu benützen.

Endlich bitte ich noch auf S. 21 ein Versehen berichtigen zu wollen. Das dem „Verfasser der Briefe über die Empfindungen" im 75. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" gespendete Lob Lessings bezieht sich nicht, wie dort irrtümlich angenommen ist, auf die „Briefe" selbst, sondern vielmehr auf die „Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen", die sogenannte „Rhapsodie".

Königsberg i. Pr., Neujahr 1904.

Dr. Ludwig Goldstein,
Redakteur der „Königsberger Hartungschen Zeitung."

Inhaltsübersicht.

(Einführung.)

Die Literatur über Mendelssohn.

„Man ist in Gefahr sich auf dem Wege zu verirren, wenn man sich um gar keine Vorgänger bekümmert; aber man versäumt sich ohne Not, wenn man sich um alle bekümmert.“ Ich lernte die Wahrheit dieses Lessingschen Wortes kennen, als ich mich dem Studium Mendelssohns widmete. Nachdem ich ihn gelesen, las ich über ihn und fand, daß die gewinnende, liebenswürdige Persönlichkeit dieses Weltweisen, dessen edles und menschenfreundliches Herz aus jeder Zeile seiner Schriften spricht, sein gefälliger und für jene Zeit vortrefflicher Stil und endlich seine feinsinnige und geistreiche Art, Welt, Leben und Kunst aufzufassen, — daß diese Vorzüge mich vielleicht hie und da unversehens zu einer allzu günstigen Auffassung seiner wissenschaftlichen Verdienste verleitet hätten. Andererseits fand sich jedoch, daß es zwecklos sei, sich durch das ganze Labyrinth der Geschichtsbücher der Philosophie, Ästhetik und Literaturgeschichte durchzuarbeiten, und ich gewann aus ihnen oft nicht viel mehr als die ermutigende Genugtuung, daß eine Spezialarbeit, wie die vorliegende, noch nicht überflüssig gemacht worden sei. Die außerordentliche, die Kräfte eines Menschen schier übersteigende Schwierigkeit, ein Gesamtbild von der Entwickelung einer Wissenschaft oder der Literatur eines Volkes zu geben, macht es begreiflich, daß so häufig ein allgemeines, im Grunde nichtssagendes Urteil an die Stelle einer auf Einzelstudien beruhenden Würdigung der Persönlichkeit tritt, und daß eine gewissenhafte Quellenforschung nur „führenden Geistern“, den abschließenden und vollendenden, gewidmet wird, nicht aber den vorbereitenden, grundlegenden und anregenden. Man berücksichtigt zu einseitig die ragenden Höhen der Erkenntnis und zu wenig die verbindenden Täler. Man sehe in gewissen Darstellungen der Ästhetik nach: „Lessing und Kant, Kant und Lessing“ schallt es allerwegen, als ob ihre Theorien ohne historisches Fundament in der Luft schwebten und nicht vielmehr die Krönung eines von ungezählten Werkleuten errichteten Gebäudes wären.

Es liegt in der Natur der Sache, daß sich bei dieser Vernachlässigung der sekundären Geister eine schiefe und falsche Beurteilung viel länger erhält, als in der Wertschätzung der anerkannten Größen.[1]) So bildet sich allmählich in der Literatur und schließlich im Volksbewußtsein ein Schema, oder wenn man will, eine Legende, wonach ein Dichter oder Denker mit großer Bestimmtheit, aber auch mit großer Einseitigkeit beurteilt wird. Bis zum Überdrusse werden gewisse Einzelzüge, die an sich richtig sind, aber doch nur ein höchst unvollkommenes Mosaik ergeben, von Buch zu Buch wiederholt, die verzeihlichen Irrtümer eines Forschers durch kritikloses Nachbeten unverzeihlich gemacht,[2]) und dieses Abbild eines nie dagewesenen Urbildes erlangt schließlich mit zunehmendem Alter eine unanfechtbare Autorität.

1) Wie leicht man es sich indes selbst einem Herder gegenüber macht, darüber vgl. R. Hayms treffliche Biographie I, 260, Anm. 1.

2) Man gestatte hier eine Anmerkung, welche die vorliegende Arbeit nur streift, aber für die obigen Ausführungen einen interessanten Beleg liefert. In den meisten Besprechungen M.s darf man den Hinweis erwarten, daß er dem Gedanken von der allmählichen Entwickelung und Erziehung des Menschengeschlechtes vollkommen verständnislos gegenüber gestanden habe. Diese Behauptung gründet sich, falls sie überhaupt belegt wird, auf eine Stelle im „Jerusalem“ (Ges. Schr. 1843—45, III, 317 f.), auf die wohl K. Fischer im zweiten Bande seiner „Gesch. d. n. Phil.“ (1855, S. 551) zuerst aufmerksam gemacht hat, und die er mit einigen Auslassungen folgendermaßen zitiert: „Der Fortgang ist nur für den einzelnen Menschen. Aber daß auch das Ganze, die Menschheit hienieden in der Folge der Zeiten immer vorwärts rücken und sich vervollkommnen soll, dieses scheint mir der Zweck der Vorsehung nicht gewesen zu sein; wenigstens ist dieses so ausgemacht und zur Rettung Gottes bei weitem so notwendig nicht, als man sich vorzustellen pflegt.“ Man achte einmal darauf, wie vorsichtig und zurückhaltend der Gedanke ausgedrückt wird. Nichtsdestoweniger geht die Stelle um! Erdmann (Grundr. d. Gesch. d. Phil. 1866 S. 285) versetzt sie in die „Vorrede“ zum Jerusalem, die — es gar nicht gibt, und Zeller (Gesch. d. dtschn Phil. seit Leibniz 1873, S. 336; vgl S. 491) schreibt, M. habe „die Annahme eines geschichtlichen Fortschritts der Menschheit ausdrücklich bestritten.“ Die angeführten Worte M.s dienen nun fortan geradezu als Muster, als unvermeidliches Beispiel für die bornierte menschheitsgeschichtliche Auffassung der Aufklärer überhaupt, obwohl sich übrigens ähnliche Ideen bei Rousseau finden und bekanntlich auch ein Schopenhauer in der Geschichte der Menschheit keinen aufsteigenden Entwickelungsprozeß, sondern nur die Geschichte der Individuen sah. Allein die Sache ist doch nicht so ganz einfach und nicht mit dem Zitat jener einzigen Stelle abgetan. Man könnte z. B. einmal zur Abwechslung aus Mendelssohns Werken einen Brief an Hennings heranziehen, der seine Ansicht ausführlicher wiedergibt. Auch hier Abneigung gegen den Gedanken, daß sich das Menschengeschlecht als solches „vervollkommnen werde“; aber wenn er ausführt, daß dieses „aus einzelnen Menschen bestehe die sich, wie das Wasser in einem Strome, auf einander folgen, keinen Augenblick dieselben bleiben, und dem Strome gleichwohl einen selbständigen Namen geben“, so setzt er doch auch hinzu: „Diese Sukzession von Wesen ist auch an und für sich einer Verbesserung fähig, die aber nicht so, wie die Verbesserung des einzelnen Menschen, ins unendliche fortgehen kann“ (Ges. Schr. V, 598). Aber noch

Auch Moses Mendelssohn war eine Zeitlang in Gefahr, in einem Zerrbilde in der Geschichte fortzuleben. Seine mangelhafte Bildung und Einsicht auf historischem Gebiet, worauf er selbst in einem Briefe (an Abbt vom 16 Februar 1765, Ges. Schr. V, 342) so freimütig aufmerksam macht, der Mangel an intuitiver Erkenntnis antiken Wesens, die nach einem schlechten Vorbilde (s M. Dessoir, Gesch. d. neueren dtsch. Psych. I, 98) stark verzeichnete, fast spießbürgerliche Gestalt des Sokrates in seinem „Phädon", seine bisweilen dithyrambischen Lobreden auf den heute mehr als nötig verachteten Dogmatiker Wolf, seine zuversichtlichen „Beweise vom Dasein Gottes", die naturgemäß keine Beweise, sondern nur Reflexe eines innigen Glaubens sind, endlich die Blößen, die sich sein Scharfsinn und seine Philosophie in dem vielbesprochenen Spinoza-Streit mit F. H Jacobi gaben, — all das hat dazu beigetragen, sein Gedächtnis in der modernen Wissenschaft zu verdunkeln, zumal geistvolle Männer darin vorangegangen sind, seine Schattenseiten zu offenbaren, seine Lichtseiten zu übersehen. Fichte und Hegel hatten nur ein geringschätziges Urteil für ihn. Letzterer spricht in seinen „Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie" (1836, III, 482, 530 f.) mit einer heute gar nicht mehr verständlichen Verachtung von ihm. Er stellt, um seine Hörer über die deutsche Aufklärung aufzuklären, in recht oberflächlicher Weise „Nicolai, Mendelssohn, Sulzer und dergleichen" zusammen, die „vorzüglich auch über den Geschmack und die schönen Wissenschaften philosophierten", greift, um Moses und Nicolai zu charakterisieren, gewissenlos irgend ein Stück aus einem Privatbriefe des Letztgenannten heraus und fügt hinzu: „Mit solchem gehaltlosen, matten Gewäsche trieben sie sich herum." Gewiß eine seltene Erscheinung, daß zwischen philosophischen Strömungen, die kaum zwei Menschenalter aus einander liegen, keine Verbindung mehr besteht; aber gerade hierin liegt der Beweis, daß die jüngere Richtung die ältere noch nicht ganz überwunden hatte und un-

mehr! Geradezu auf dem Standpunkt unserer Philosophen, die ihn als abschreckendes Beispiel zitieren, steht M. in der Besprechung der „Philos. Mutmaßungen über die Gesch. der Menschheit" in der Allg. dtsch. Bibl. IV, St. 2, S. 233 ff. (Ges. Schr. IV, 2, 521 ff.). Hier findet er in der „höheren Aussicht" auf ein gemeinschaftliches Ziel, dem die Menschheit in sicherem „Fortgange zum gesitteten Leben" entgegengeht, „eine wahre Beruhigung für den Weltweisen", und der Verfasser jenes Werks, Iselin, liefert ihm „die überzeugendsten Beweise, daß diese Fortschreitung den Absichten der Natur gemäß und der Weisheit und Güte ihres Schöpfers würdig sei" ꝛc. Freilich ist diese Stelle fast zwei Jahrzehnte älter als die im „Jerusalem". Immerhin wäre man wohl nie zu einem so apodiktischen Urteil über M.s Stellungnahme zu jener Frage gekommen, hätte man die hier angeführten Momente — und ein anderer könnte vielleicht noch mehr anführen, da mich die Frage nur nebenbei beschäftigte — gekannt und gebührend berücksichtigt.

vermögend war, ihr historisch gerecht zu werden. Noch standen sich die Gegensätze zu schroff gegenüber, als daß an eine Aussöhnung und Vermittelung zu denken gewesen wäre. Nur so begreift man die Verachtung Hegels für einen Mann, nach dessen Tode Herder im Sinne der meisten Zeitgenossen ausrief: „Deutschland verliert immer im ästhetischen und philosophischen Fache an ihm den ersten Denker!“

Aber weit schlimmer als das ablehnende Verhalten des gelehrten Philosophen wirkte das des populären Literarhistorikers. Ein Urteil Hegels blieb unter den Gelehrten, ein Urteil von Gervinus zog in alle Welt hinaus. Wie Fichte wirft Gervinus Moses Oberflächlichkeit und Dilettantismus vor und behauptet, daß seine Schriften „sämtlich theoretisch den geringsten Wert haben“ (Gesch d. dtsch. Dichtg. 1835—42, IV[4], 217 ff.). Diese Worte des Begründers der modernen Literaturgeschichte sind seitdem fleißig nachgesprochen und nachgeschrieben worden, wenn man des Dessauers überhaupt noch gedachte! Als in den Jahren 1843 bis 45 das Erscheinen seiner gesammelten Werke, die Ch. A. Brandis mit einer verständnisvollen Einleitung in die philosophischen Schriften begleitete (I, 57—100), das Mendelssohn-Studium wieder in Fluß brachte, durfte Danzel mit Recht sagen: „Es ist unglaublich, wie unbekannt Moses Mendelssohn bereits geworden ist.“ Daß er wieder bekannter und geachteter wurde, gehört mit zu den Verdiensten Danzels, der sowohl in seiner Besprechung der genannten Ausgabe in den „Blättern für liter. Unterhaltung“ (1845, Nr. 175—78; wieder abgedruckt in Danzel, ges. Aufs., 1855, her. von O. Jahn, S. 85 ff.) als auch später in seiner Lessing-Biographie mit einer gerechten Würdigung Mendelssohns den Anfang machte. Man lernte allmählich neben dem Negativen auch das Positive finden und schätzen und gewährte ihm trotz der Einsicht, wie weit ihn die Zeit seit Kant überholt hatte, einen Ehrenplatz in der Geschichte der Aufklärung. Die mißachtete Popularphilosophie selbst, deren edelsten Vertreter man in ihm erkannte, wurde in ihre historischen Rechte eingesetzt, die Spreu vom Weizen gesondert, und die leidenschaftliche Parteinahme durch eine ruhig abwägende, vorurteilslose Betrachtung ersetzt. (Vgl. Danzels Aufs. „Moses Mendelssohn“ in Ges. Aufs. S. 85 ff.)

Unter den Geschichtsschreibern der Philosophie, die sich Mendelssohns mehr oder minder annahmen, wies Kuno Fischer in seiner „Geschichte der neueren Philosophie“ (II. Band: „G. W. Leibniz und seine Schule“, 1855) darauf hin, daß sich Mendelssohns Spekulation mehr von dem frischen Quell der Leibnizischen Philosophie als dem dogmatischen Filter Wolfs genährt habe. Andere betonten mit Recht, daß ihm bleibende

Verdienste, so gering sie auch immer sein mögen, auf ästhetischem Gebiete nicht abzusprechen seien. So trat Joh. Ed. Erdmann (Grundr. d. Gesch. d. Phil., II. u. letzter Band, 1866) mit selbständigem Urteil und warmer Anerkennung für ihn ein, und nicht minder suchten mit ruhiger Besonnenheit Ed. Zeller (Gesch. d. dtsch. Phil. seit Leibniz 1873) und Fr. Überweg (Grundr. d. Gesch. d. Phil. III⁶ 1883) seinen Verdiensten gerecht zu werden.

Die Ästhetiker hielten merkwürdigerweise mit den Philosophen nicht Schritt. Der Hegelianer Max Schasler (Ästh. als Phil. des Schönen und der Kunst. I. Teil: Krit. Gesch. d. Ästh. 1872, S. 366 ff.) verfährt mit dem Popularphilosophen zwar nicht so ungnädig wie sein großer Lehrer, und der Herbartianer Robert Zimmermann (Gesch. d. Ästh. als philos. Wissenschaft, 1858, I, 180 ff.) weiß anregende Gesichtspunkte zu geben; aber man gewinnt doch den Eindruck, als ob Mendelssohn hier zu sehr als abhängiger Schulphilosoph hingestellt wird, der es kaum wagt, über Baumgarten hinauszugehen. Auch Fr. Th. Vischer behandelt ihn in seiner „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen" (1846 bis 51, I, 123 ff.) sehr summarisch und geht nur auf seine Vollkommenheitstheorie ein. Desgleichen erwähnt ihn Herm. Lotze in seiner „Gesch. der Ästh. in Deutschland" (1868. Gesch. der Wissenschaften, Bd. 7) nur ganz gelegentlich in gleichsam zufälligem Zusammenhange und, wie fast alle Ästhetiker, ausschließlich als Vertreter bestimmter spekulativer und metaphysischer Gedanken, über die der eklektische Mendelssohn selbst später zur Tagesordnung übergegangen ist, und durch die seine an kritischen Aufschlüssen und fruchtbaren Anregungen so reiche Tätigkeit wahrlich nicht erschöpft wird. Bei Joh. H. Witte („Die Phil. unserer Dichterheroen. Ein Beitrag zur Gesch. d. dtschen. Idealismus", I. Band: Lessing u. Herder, Bonn 1880) wird Mendelssohn auf den 60 Seiten, die sich mit dem Ästhetiker Lessing beschäftigen, kaum genannt, und es ist ja auch besser, sich über einen Autor auszuschweigen, als ihn durch beliebig herausgegriffene Zitate zu mißhandeln. Heinr. v. Stein tut ihn in seinem anregenden Buche „Die Entstehung der neueren Ästhetik" (Stuttgart 1886) mit einer sehr dürftigen Erwähnung ab und gedenkt lediglich der „Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften". Einem ernsteren Studium begegnen wir erst bei Robert Sommer (Grundz. einer Gesch. d. dtschn. Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. Würzburg 1892), der die gesetzmäßige Entfaltung der in Leibnizens Psychologie und Weltanschauung gegebenen Keime darzustellen und auch der Ästhetik Mendelssohns die rechte Stelle innerhalb dieser Entwickelung anzuweisen unternimmt.

Bei den Literarhistorikern erscheint Mendelssohn vielfach ausschließlich nur als Freund Lessings, Verfasser des „Phädon“ oder als Reformator des Judentums. Wilhelm Scherer z. B. (Gesch. d. dtschn. Litt., 3. Aufl., 1885) berührt seine ästhetischen Bestrebungen mit keinem Worte. Sehr fleißig dagegen beschäftigt sich mit ihm Herm. Hettner in seiner Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts“ (III², 2: „Das Zeitalter Friedrichs des Großen“, S. 208 ff. und an vielen anderen Stellen — siehe Grosses Register S. 108 ff.), und Jos. Hillebrands „Deutsche Nationalliteratur“ (I³, S. 204) zeichnet sich auch hier durch ein gediegenes Urteil aus. Erich Schmidt streut an vielen Stellen seiner Lessing-Biographie (2 Bände, 1884—92) fruchtbare Bemerkungen über Moses ein, die von einem tieferen Studium der damaligen Literatur zeugen, während Julian Schmidt (Gesch. d. dtschn. Lit. von Leibniz bis auf unsere Zeit I. Band 1886, S. 276 ff. und sonst) sich fast nur referierend verhält und ihn hauptsächlich zur Charakteristik zeitgenössischer Schriftsteller heranzieht.[1])

Von Spezialarbeiten können die fleißigen Schriften M. Kayserlings für uns kaum in betracht kommen, da sie in ihren philosophisch-ästhetischen Auseinandersetzungen meist Zimmermann, Danzel u. a. wiederholen. Auch der Dissertation von Gustav Kanngießer (Die Stellung M. Ms. in der Geschichte der Ästhetik. Marburg 1868) fehlt zum Teil noch, was allen diesbezüglichen Arbeiten fehlte und im Grunde doch für unbedingt notwendig gelten sollte: gründliches Studium des gesamten Quellenmaterials. Man darf mit Sicherheit annehmen, daß bisher fast nur die Hauptschriften, gewisse Briefe und vielleicht hie und da noch einige Abhandlungen mehr oder minder benützt waren, während ein sicheres und unbeschränktes Urteil doch gewiß erst durch die Berücksichtigung sämtlicher Quellen ermöglicht wird. Den Anspruch, diese nicht geringe Vorarbeit zuerst bewältigt zu haben, darf mit Recht das Buch Friedr. Braitmaiers erheben, dessen „Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing“ (Frauenfeld 1888—89) eine ausführliche Analyse der ästhetischen Schriften Mendelssohns gibt, auf seine Vorgänger und Nach-

1) Ich beabsichtige natürlich nicht ein vollständiges Verzeichnis der M. behandelnden Werke; bei dem allgemein eingerissenen Unfug — sit venia verbo! — des Ab- und Nachschreibens hätte das gar keinen Zweck. Vielmehr kommt es mir nur darauf an, ein ungefähres Bild von der bisherigen Entwickelung des M.-Studiums zu entwerfen und die Autoren hervorzuheben, deren Vorgang und Förderung ich dankbar zu nutzen suchte. Weitere Literaturangaben finden sich in den Nachschlagewerken von Koberstein und besonders Goedeke.

folger hindeutet und in den meisten Punkten wirklich erschöpfend genannt werden darf. Gleichwohl hoffe ich, in der vorliegenden Arbeit, deren Grundzüge übrigens schon vor einem Jahrzehnt und völlig unabhängig von Braitmaier festgelegt sind, neben einigen glücklichen Ergänzungen und Korrekturen auch wirklich neue Gesichtspunkte für die Beurteilung der Frage beizubringen, welchen Einfluß Moses Mendelssohn auf die Entwickelung der ästhetischen Kritik und Theorie in Deutschland geübt hat.

Poetik und Poesie im 18. Jahrhundert.

Es bedarf wohl kaum einer ausdrücklichen Hervorhebung, daß die Begriffe „Kritik" und „Theorie" sich in der Praxis nicht trennen lassen. Bedeutet Theorie ein ästhetisches System in seinem organischen Zusammenhange, so ist Kritik dessen Anwendung auf ein einzelnes ästhetisches Objekt. Wohl aber empfiehlt sich am Eingang unserer Untersuchung ein kurzer Hinweis darauf, von welch außerordentlicher Bedeutung gerade für das achtzehnte Jahrhundert die Beschäftigung mit Theorie und Kritik gewesen ist. Vielleicht haben Kunstschaffen und Kunstbetrachtung nie in so lebhafter Wechselwirkung mit einander gestanden, wie an der Schwelle der großen literarischen Blüteperiode, deren Zauber trotz aller Revolutionen noch heute nicht gebrochen ist. Schon Danzel hat auf diese Erscheinung nachdrücklich hingewiesen. (Vgl. „Gottsched und seine Zeit", 2. Aufl. 1855 S. 252 f.): Das ganze achtzehnte Jahrhundert, unbefriedigt durch das Geleistete und ein Höheres ahnend, sucht die wahre Dichtung. Man legt mit emsiger Geschäftigkeit die Fundamente zu einer Wissenschaft der Kunst, gründet zahlreiche Fachzeitschriften und unternimmt es, sich zu einer objektiven Kritik aufzuschwingen. Man schreibt Theorien als Beleg der Dichtungen und Dichtungen als Beleg der Theorien. Selbst ein Werk wie Klopstocks „Messias" ist im letzten Grunde nur „eine großartige Exemplifikation auf die Theorie der Schweizer". Überall arbeiten sich Produktion und Kritik in die Hände, und selbst ein Lessing kann uns hierin als Typus dienen. Wie sein Schaffen nach seinen eigenen Angaben ganz unter dem Zeichen der Kritik stand, so kritisierte er nicht, ohne zu produzieren. Beides ist für ihn so miteinander verquickt, daß es ihm nahezu als ein und dasselbe erscheint: „Wer richtig räsonniert, erfindet auch, und wer erfinden will, muß räsonnieren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden auf-

gelegt sind.“ (Lachm.-Muncker X, 191). Diese produktive Kritik, um Fr. von Schlegels glücklichen Ausdruck zu wiederholen, ist Herders Ideal, der in den „Fragmenten“ vom Kunstrichter verlangt, daß er „nicht als Despot, sondern als Freund und Gehülfe des Verfassers lesen“ und „der Pygmalion seines Autors werden solle“, — ein Ideal, das sich in jener kühn aufstrebenden Zeit vielfach zu verwirklichen begann. Man schrieb nicht nur Kritiken mit Eifer und Sorgfalt — noch gab es ja keine Kritikerzunft, kein kritisches Handwerk! —, man las und würdigte sie auch, und die richtigen Fingerzeige, welche die Referenten in den Zeitschriften und speziell in den hochgeachteten und schnell berühmt gewordenen „Literaturbriefen“ gaben, wurden gerade von den besseren Autoren beherzigt, — der enormen und unberechenbaren Einwirkung von Werken wie „Laokoon“ und „Hamb. Dramaturgie“ gar nicht zu gedenken. Und auch die größten Meister der großen Epoche zollten der Kritik und Theorie den schuldigen Tribut. Man achte nur darauf, welchen Wert und Einfluß ihnen Goethe im 7. und 8. Buche von „Dichtung und Wahrheit“ in seiner Besprechung der damaligen Literaturverhältnisse zugesteht. In Briefen von fortdauerndem Wert suchten die Dioskuren selbst ihre Gedanken über das Wesen des Dramas und Epos zu klären, und jahrelang stellt Schiller seine ganze Kraft in den Dienst philosophischer Untersuchungen über Zweck und Ziel der dramatischen Kunst. Es dürfte nicht schwer fallen, gerade bei Schiller bis in die feinsten Einzelheiten die Mängel seiner Dramen aus mangelnden ästhetischen Einsichten herzuleiten und wiederum den Fortschritt des Tragödiendichters als Folge eines geklärten Einblicks in die Gesetze der Tragödie nachzuweisen. Kurz, jeder neue gesunde Keim der Ästhetik trägt auf so fruchtbarem Boden die Gewähr für einen gesunden Trieb der Dichtung in sich. Ohne innere Wesenseinheit mit der Poetik hätte sich unsere Poesie nie so herrlich entfalten können, und wer mit Verständnis die klassischen Meisterwerke betrachtet, wird auch mehr als einen flüchtigen Seitenblick für die Werkleute der Theorie übrig haben!

Mendelssohns wissenschaftlicher Charakter.

Unter den Pfadfindern nun, die mit dem Rüstzeuge kritischer und theoretischer Waffen der Entwickelung unserer Nationalliteratur die Wege ebneten, nimmt Moses Mendelssohn eine zwar bescheidene, aber oft auch noch in ihrer Bescheidenheit verkannte Stellung ein. Er war kein Theoretiker und Systematiker

ersten Ranges, kein „zermalmender" Philosoph wie Kant, kein scharfsinniger Kopf wie Lessing, kein kunstbegeisterter wie Herder. Aber eine durch und durch ehrliche Natur, der es ernst war mit allem, was sie anfaßte. Kein Dilettant, wenn er auch in einer vielfach und gerne dilettierenden Zeit lebte! Gerade er hat aufs schärfste gegen das nichtssagende, oberflächliche, tändelnde Geschwätz, das man damals oft für Philosophie ausgab, Stellung genommen, gegen die „galante und flüchtige Art der Weltweisen", gegen „die philosophischen Stutzer", die nun auch in Deutschland überhand nähmen (Vorbericht zu den Briefen. Gesammelte Schriften, Leipzig 1843—45, I, 109), die „sich mit den schönen Wissenschaften bekannt gemacht, deutsche Gesellschaften die Menge errichtet haben" und „einen Band voll Gedichte über den andern herausgeben" (95. Literaturbrief. IV, 2, 60). „Es scheint," schreibt er in einem Briefe an H. D. von Platen, „als wenn die seichten Metaphysiker jetzt das große Wort hätten .... Man kann es in öffentlichen Schriften kaum mehr wagen, recht metaphysisch zu denken, weil diese Sprecher der Metaphysik bei allen Gelegenheiten die Zähne weisen. Man muß diesen Herren immer eine Art von Punsch vorsetzen. Wenig metaphysische Gründlichkeit, mit einer Menge von wäßrigem Geschwätz verdünnt, erhält allgemeinen Beifall (1769; V, 484). „Da ein jeder in philosophischen Sachen Partei ergreift," heißt es am Schlusse des II. Abschnittes der „Abhandlung über die Evidenz in metaphysischen Wissenschaften", „glaubt auch ein jeder das Recht zu haben, zu meistern und Urteile zu fällen. Wer ist der Unwissende, der sich in philosophischen Angelegenheiten nicht für einen befugten Richter hält und sein richterliches Ansehen durch Machtsprüche zu unterstützen weiß? Die Hauptbegriffe, die in der Weltweisheit vorkommen, sind einem jeden im gemeinen Leben so oft vor Ohren gegangen, daß er mit ihnen vertraut genug zu sein glaubt. In der Mathematik hält jeder Unwissende sein Urteil zurück und erwartet den Ausspruch der Kenner. Ja was sage ich in der Mathematik? In jeder gemeinen Kunst, in jedem Handwerke wagt außer den Kunstverwandten niemand, ein Werk zu meistern und den Erfahrenen zu widersprechen. Aber in der Weltweisheit, in der Sittenlehre, in der Politik ist jedes Menschen Gesicht dreist genug, das Richteramt zu übernehmen." (II, 30 f.)

Am markantesten aber sind die Ausfälle gegen die „Stutzerphilosophie" im ersten Literaturbriefe Mendelssohns (dem 20. der Sammlung IV, 1, 499 ff.), wo er für die „Königin der Wissenschaften" eintritt, „die sich sonst aus Herablassung ihre Magd nannte, jetzo aber, dem Wortverstande nach, zu den niedrigsten Mägden heruntergestoßen ist." „Man trägt sich heutiges Tages

mit der Grille, alle Wissenschaften leicht und ad captum, wie man es zu nennen beliebt, vorzutragen. Dadurch glaubt man die Wahrheit unter den Menschen auszubreiten und sie wenigstens nach allen Ausmessungen auszudehnen, wenn man ihren innern Wert nicht vermehren kann . . . . Man hat in allen artigen Gesellschaften von Monaden, vom Satze des zureichenden Grundes, des Nichtzuunterscheidenden usw. gesprochen. Es waren Modeworte, die man aus Galanterie kennen mußte. Man trug Wahrheiten im Munde, davon weder Geist noch Herz durchdrungen war. Um die Beweise der angenommenen Sätze kümmerte man sich wenig, weil man überzeugt sein wollte; noch weniger aber dachte man an die Schwierigkeiten, die durch das beliebte System gehoben oder die mit demselben verbunden sind. Die Wahrheit selbst ward durch die Art, wie man sie annahm, zum Vorurteile. Lieber mag sie mit der größten Heftigkeit angefeindet werden, ehe sie sich unter der Gestalt eines Vorurteils einen kalten Beifall erschleichen soll!" „Denn," so heißt es an anderer Stelle (Phil. Gespr. I, 222), „man kann niemals überzeugt sein, wenn man niemals mit Vernunft gezweifelt hat." „Seichte Philosophie," lesen wir endlich in der Besprechung von Ramlers Oden, „ist ein wahres Verderbnis für den guten Geschmack" (IV, 2, 541).[1])

Man sieht bereits aus den angeführten Zitaten, wie verhaßt dem schlichten Manne das Prunken mit aufgefangener Gelehrsamkeit und unverdauten Kenntnissen war, und nicht minder verdroß ihn das oberflächliche Spiel mit Gedanken und Einfällen, das ja gerade in jenen Tagen der Wissenschaft ihren wahren Charakter zu rauben drohte. Daher datiert seine unverhohlene Animosität gegen die Franzosen, speziell gegen Voltaire, die nicht nur eine Folge des Verkehrs mit Lessing sein dürfte und sich bereits sehr energisch in seiner Erstlingsschrift ausspricht. Man höre nur die Worte, die er Kallisthen im vierten philosoph. Gespräch in den Mund legt: An Voltaire „ist man den Mangel der Gründlichkeit schon längst gewöhnt und außer den Großen" — ein kecker Seitenhieb auf den Philosophen von Sanssouci! — „lassen sich wenige mehr durch das Merkzeichen der Weltweisheit verführen, das er aushängt. Allein es wagen Leute von tiefer Weltweisheit manchen witzigen Ausspruch und glauben, die schwersten Streitfragen durch glückliche Einfälle entscheiden zu können" (I, 223). Unter den nach seinem Tode in der Berlinischen Monatsschrift abgedruckten Aufsätzen findet sich einer unter dem Titel „Soll man der einreißenden

1) Vgl. noch die scharfe Absage gegen die seichten Kunstrichter in der Anzeige von G. Fr. Meyers „Anfangsgründen" (IV, 1, 314).

Schwärmerei durch Satire oder durch äußerliche Verbindung entgegenarbeiten?", worin er den Unglauben und Aberglauben seiner Zeitgenossen zum Teil der damaligen Beschaffenheit der Philosophie und der Art, wie sie auf den Schulen getrieben werde, zur Last legt. Auch bei dieser Gelegenheit fallen Worte gegen den weitverbreiteten Schlendrian, den deutschen Geist zum Sklaven des französischen zu machen, ihn zu „französieren", wie er sich öfters ausdrückt, und dadurch selbst die deutsche Wissenschaft herabzuwürdigen (III, 414 f.).

Es gehört ferner zu Mendelssohns wissenschaftlichem Charakter, daß er sich ausdrücklich gegen jede Art blinden Autoritätenglaubens verwahrt. „Mit Haut und Haar" war er keinem Philosophen verfallen, mit welcher Liebe und Verehrung er auch zu Leibniz und Wolf aufsah. Von jenem sagt er, daß ihn auch „die Hochachtung für den Mann nicht verführen könne, seine Gedanken und Meinungen blindlings und ohne Prüfung anzunehmen" (I, 220), und der geliebte Wolf muß es sich einmal gefallen lassen, daß sein ius naturae „barbarisches Gewäsch" genannt wird (Brief an Abbt vom 1. Mai 1764; V, 316).

Nun hat man freilich gesagt, der „gesunde Menschenverstand" war ihm, wie der ganzen Popularphilosophie, eine nicht anzuzweifelnde Autorität. Doch hat schon Danzel[1] unter Hinweis auf den 20. Literaturbrief, den Anhang zum „Phädon" (II, 196 f) und eine Stelle in den „Morgenstunden" (II, 318) auseinandergesetzt, wie weit Mendelssohn entfernt war, dem common sense die alleinige Entscheidung in philosophischen Fragen anheimzugeben. Der „Phädon", der ihn „unsterblich" gemacht hat, droht ihn auch wieder sterblich zu machen, denn nur dieses Werk schwebt gemeinhin jedem vor, der über Moses urteilt, und gegen die wissenschaftliche Gründlichkeit des „Phädon" läßt sich allerdings viel sagen. Es ist wahr, hier regiert der „gesunde Menschenverstand" oft recht despotisch; aber mit welchem Recht beurteilt man einen Autor nur nach einem seiner Werke?

Nicht in den Spekulationen des „Phädon", sondern zumeist auf ästhetischem Gebiet ist seine wertvollste Arbeit zu suchen, und was ihn hier besonders zur Mitarbeit befähigte, war ein stark ausgeprägter, künstlerischer Feinsinn, der ihn nicht selten sogar in einen erfreulichen Gegensatz zu seinen eigenen Schultheoremen bringt und ihn mit gesundem Instinkt vor der Anerkennung des Nüchternen und Platten bewahrt. Diesen lebendigen Kunstsinn, der bei allem Formalismus

---

1) Lessing-Biographie I², 346 und in dem älteren Aufsatz „Moses Mendelssohn". Vgl. H. Hettner, Gesch. d. dtschn. Lit. II², 216 f.

seiner Gedankenwelt oft frappierend hervorbricht, wird man seinen Schriften lassen müssen, auch wenn man ihnen mit Gervinus „jeden theoretischen Wert“ abspricht. Kuno Fischers Worte über die Verstandesaufklärung (Leibniz u se. Schule 1855, S. 553): „Ohnmächtig und ungerecht wird diese Aufklärung gegenüber allen Erscheinungen, in denen sich eine eigentümliche Notwendigkeit offenbart, wie in den Werken der Natur und des Genies, in den Bildungen der Religion und der Kunst . . . Die Verstandesaufklärung hat da ihre absolute Schranke, wo der Genius anfängt“ — diese Worte treffen ihn nur wenig!

Andrerseits geht Kayserling im Biographeneifer zu weit, wenn er ein Kapitel seines Hauptwerks über Mendelssohn „Der Dichter und Künstler“ überschreibt, nur weil Moses ein paar formvollendete, aber sonst durch nichts hervorragende Gedichte geschrieben und sich ein wenig mit Musik beschäftigt hat. Dagegen würde der bescheidene Mann wohl selbst am lebhaftesten protestiert haben; lehnte er doch in einem Briefe an Gleim von 1767 sogar den Beruf ab, einem Dichter als Kritiker gerecht werden zu können, weil er „in seinem Leben kein Dichter gewesen“ und das dazu gehöre (Kayserling, M. M. Ungedrucktes und Unbekanntes von ihm und über ihn. Leipzig 1883).

Tatsache aber ist, daß er ein feines Ohr für den Wohllaut des Verses und die Deklamation, einen ziemlichen Takt für das auf der Bühne Wirksame und Erlaubte (vgl. z B. 84. Literaturbrief IV, 2, 15 f.) und eine fast an Herder erinnernde Fähigkeit besaß, sich in fremden Geist einzuleben. Mit gutem Geschmack wählt er für seine Abhandlungen die Beispiele und Dichterzitate aus und ist fast immer empfänglich für die Einwirkung eines höheren Geistes. Er ist nicht einer von den Ästhetikern, die das Kunstschaffen in spanische Stiefel schnüren wollen, nicht einer der nüchternen Renaissancepedanten, denen der Schulbegriff über alles gilt, vielmehr ging er selbst bei den Großen in die Schule und ward nicht müde, die Herrschaft der echten Begabung über den Formen- und Regelgeist zu betonen.[1]) So bei der Besprechung von Wielands Trauerspiel „Lady Johanna Gray“ in der „Bibl. d. sch. W. u d. fr. K.“ (Bd. IV. St. 2. 1759. Schriften IV, 1, 485): „Der Kunstrichter hat sich . . . . vor dem sehr schädlichen Vorurteile zu hüten, als wenn die Regeln des Ganzen allezeit das Vornehmste wären. Hat der Dichter Genie genug,

1) Vgl. Moritz Brasch, der in seiner Neuausgabe von „M.s Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik“ (Leipzig 1880) II, 9 hervorhebt, M. zeige in den „Hauptgrundsätzen“ „eine über seine deutschen metaphysischen Lehrer weit hinausgehende ästhetische Feinfühligkeit und lebendige Kunstanschauung, die ihn verhindern, die ästhetische Regel als das Primäre anzuerkennen, ihn vielmehr bewegen, dem schaffenden künstlerischen Geiste sein ursprüngliches Recht gegenüber der abstrakten Regel zu vindizieren.“

die Fehler der Anlage durch die Gewalt der Leidenschaften, die er erregt, unserer Bemerkung zu entziehen, so macht sich der Kunstrichter lächerlich, wenn er seine Empfindungen verleugnet und nach Regeln urteilt, über die sich der Dichter weit hinweggesetzt hat. Es ist hier der Ort nicht, diese Materie auszuführen. Unsers Wissens haben die Kunstrichter noch sehr wenig daran gedacht, die Grenzen des Genies und der Regeln auseinanderzusetzen." Und gegen die triste, seit den Tagen Scaligers und Vidas umgehende Ansicht von der Verpflichtung des Dichters, die Alten aus- und inwendig zu kennen, wendet er sich mit Entschiedenheit im 60. Literaturbrief: „Der Herr Professor Sulzer sagt irgendwo: „„wenn in der Republik der Gelehrten Gesetze könnten gegeben werden, so sollte dieses eines der ersten sein: daß sich niemand unterstehen sollte, ein Schriftsteller zu werden, der nicht die vornehmsten griechischen und lateinischen Schriftsteller der Alten mit Fleiß und zu wiederholten Malen durchgelesen."" [1]) Mich wundert es, daß dieser wahrhaftig

1) Bemerkenswert ist es, daß noch Kant in der „Kritik der Urteilskraft" § 44 (Sämtl. Werke her. von Rosenkranz und Schubert IV, 173) ungefähr auf demselben Boden steht: „Was den gewöhnlichen Ausdruck, schöne Wissenschaften, veranlaßt hat, ist ohne Zweifel nichts anders, als daß man ganz richtig bemerkt hat, es werde zur schönen Kunst in ihrer ganzen Vollkommenheit viel Wissenschaft, als z. B. Kenntnis alter Sprachen, Belesenheit der Autoren, die für Klassiker gelten, . . . erfordert, und daher diese historischen Wissenschaften, weil sie zur schönen Kunst die notwendige Vorbereitung und Grundlage ausmachen, z. T. auch, weil darunter die Kenntnis der Produkte der schönen Kunst begriffen worden, durch eine Wortverwechslung selbst sch. W. genannt hat." — Auch Lessing legte, freilich in anderer Weise, großes Gewicht auf das Studium der Alten. Vgl. den 81. L. B. (Lachm.-Muncker VIII, 215): „Man fange [als Dramatiker] nicht eher an zu arbeiten, als bis man seiner Sache zum größten Teil gewiß ist! Und wenn kann man dieses sein? Wenn man die Natur, wenn man die Alten genugsam studiert hat." — Herder geht in den „Fragmenten" (Suphan 1, 162) paraphrasierend auf die oben zitierte Stelle aus den L. B. ein. Auch sonst beschäftigt er sich vielfach mit diesem Gedanken und entscheidet sich stets im Sinne Mendelssohns. So zitiert Herder (Suph. I, 432) folg. Stelle aus den L. B. („21. Teil S. 45"), um sie alsdann in ironischer Abfertigung zu widerlegen. „Machen Sie mir doch einmal ein Heldengedicht, ein Deutsches, aber nach keinem Griechischen oder Lateinischen Maßstabe. Oder eine Ode; aber das versteht sich, weder nach Griech. und Lat. Mustern. Ich möchte dergl. wohl sehen!" Vgl. noch Herder über die Stelle aus Kants „Kritik d. Urteilskraft" (Suph. XXII, 303). — Endlich seien hier noch ein paar Sätze Grillos aus der „Allgem. dtschn. Bibl." (I, 1, 198) angeführt, die ein charakteristischer Beleg dafür sind, wie sehr man noch zu den Zeiten M.s in der Schulpoesie des 16. Jhs. und einer kritiklosen Abhängigkeit von den Alten befangen war: „Wenn der Poet mit Verstand die Mythologie angebracht [schon der Ausdruck ist recht bezeichnend!], so überzeugt er uns dadurch, daß er mehr als bloße Verse machen kann; er gibt uns einen überzeugenden Beweis, daß er ein Gelehrter ist, der sich in den Werken des Altertums umgesehen hat oder noch umsehen kann, welches unsere Poeten als was ziemlich Überflüssiges anzusehen anfangen." . . .

denkende Kopf gegen die sich selbst bildenden Genies hat so unbillig sein können. Sein Gesetz hätte uns ja um alle Werke des Shakespeare bringen können! Wenn es möglich wäre, so sollte man lieber den Leuten, die nicht selbst denken, das Schriftstellerhandwerk legen, und wenn sie auch die Alten mit noch so viel Fleiß durchgelesen hätten! Das Genie kann den Mangel der Exempel ersetzen, aber der Mangel des Genies ist unersetzlich" (IV, 1, 569 f.).

Dieselbe Achtung vor dem Genie spricht er u. a. auch im 147. Literaturbrief aus, wo er Curtius' Abhandlung vom Erhabenen in der Dichtkunst rezensiert und gegen dessen Auffassung von der Geschichtsschreibung wettert: „Ich bin fast müde, dergl. schale Urteile zu widerlegen. Was für Begriffe von der Pflicht eines Geschichtsschreibers! — Als wenn ein erhabener Geist nicht die gemeinste Begebenheit mit einem ganz andern Auge betrachtete! Als wenn man in einer wahrhaften Erzählung nicht auch Genie und erhabenes Genie zeigen könnte" (IV, 2, 250).

Lebhaft erinnern derartige Sätze an die späteren Kernsprüche der Lessingschen Dramaturgie von der Superiorität des Genies über den Regelgeist. Mit Recht bemerkt einmal Braitmaier (Gesch. d. poet. Theor. u. Krit. II, 189) zu einer der eben zitierten Stellen: „Wir haben hier bereits das Wehen der neuen Zeit vor uns, die dem Genie gegenüber der Schule und Übung wieder und zwar mit vollem Ernste und aus eigener Anschauung das gebührende Vorrecht zuerkennt, um bald darauf mit Lessing in dem Genie gegenüber der Schulung den einzigen Faktor zu proklamieren (Conti in der Emilia Galotti) und es in der Sturm- und Drangperiode in Willkür und Ignoranz zu setzen. Diese neue Auffassung, die mit Mendelssohn beginnt, bei den Stürmern und Drängern zur Karikatur wird und in Goethe-Schiller ihren reifen Abschluß erlangt, fällt zusammen mit dem Auftreten wirklicher dichterischer Genies und war dadurch allein möglich."

Um so auffälliger, ja geradezu widersprechend erscheint, was Braitmaier in der Folge vorbringt, und da die Sache immerhin von prinzipieller Wichtigkeit für die Beurteilung von Mendelssohns ästhetischer Einsicht ist, so sei es gestattet, etwas genauer darauf einzugehen. Wenn unser Denker eben gleichsam als Herold einer neuen Epoche ausgesprochen ist, muß er es sich eine Seite darauf und weiterhin gefallen lassen, dem reaktionären Gottsched an die Seite gesetzt zu werden, und man halte sich dabei gegenwärtig, daß Braitmaier den vielberufenen Leipziger ganz und gar nicht mit den Augen Danzels oder gar — Eugen Reichels ansieht. Eben noch ist Moses als ein Vorbote von

Goethe-Schiller wegen seiner Auslassungen über das Genie proklamiert, und dann heißt es, daß er wegen derselben Auslassungen „noch an der alten Schule haftet" (II, 190). Und weshalb? Weil „er das Genie in Gegensatz zu dem Geschmack bringt und ihm, wo es allein wirkt, ähnlich wie Gottsched nur Mißgeburten zuschreibt." Die einzige Stelle, auf die sich Braitmaier dabei berufen könnte, ist die von ihm selbst herangezogene aus dem 236. Literaturbriefe: „Das Genie allein bringt große, aber unförmliche Schönheiten [wohlgemerkt doch immer „Schönheiten" und keine Mißgeburten!] hervor; und niemals hat man noch ein völlig ausgebildetes Stück aus den Händen eines bloßen Genies hervorkommen sehen, daran nicht eine Meisterhand noch etwas zu feilen gefunden hätte."

Das klingt doch wesentlich anders, zumal wenn man sich klar macht, daß hier Mendelssohn, wie auch sonst, unter „bloßem Genie" und dem „Genie allein" nichts als die freie Produktionskraft versteht,[1]) und wenn diese nicht durch den leitenden Verstand gezügelt wird, so wird die „bloße" Produktions- oder Einbildungskraft in der Tat auf Abwege geraten und, wie genug Beispiele in der Weltliteratur lehren, über Unförmlichkeiten nicht

---

1) Richtig hebt Braitmaier hervor, daß M. „nirgends eine eingehende oder gar erschöpfende Erklärung dieses Begriffs gibt"; doch geht aus einigen Stellen hervor, daß er unter Genie im allgemeinen die freie, aus der Übereinstimmung aller Seelenkräfte resultierende Schöpferkraft versteht. Die Momente des Originalen, Intuitiven, keiner Ausbildung Bedürftigen, gehörten in jener Zeit, da das Wort bei uns eben erst allgemein geworden war, noch nicht so notwendig zum Wesen des Genies, wie in den heutigen Begriffsbestimmungen. Als Belegstellen führe ich an: „Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen" ꝛc. in der „Bibl. d. sch. Wissensch. u. d. fr. Kste." I. Bd. 2. St. S. 238: „Das Genie erfordert eine Vollkommenheit aller Seelenkräfte, und eine Übereinstimmung derselben zu einem Endzwecke." Er stellt hier und sonst das Genie dem Fleiß gegenüber, wie später Lessing und Kant („Krit. d. Urteilskraft." Sämtl. Werke IV, 178 u. 188). Ferner bezeichnet er im Anschluß an Baumgarten (Metaph. § 648) im 92. L. B. (IV, 2,47 f.) das Genie als eine „solche Proportion der erkennenden Seelenvermögen, die dazu übereinstimmen, den Menschen, der sie besitzt, zu gewissen Verrichtungen in ausnehmendem Grade geschickt zu machen." [Ähnlich spricht auch noch Kant von der „Proportion der Gemütskräfte", von der „Vereinigung der Gemütskräfte" „in gewissem Verhältnisse", die das Genie ausmacht.] Endlich sagt Mendelssohn im 280. L. B. (IV, 2, 340), „daß das Wesen des Genies durchaus in keine Fähigkeiten zu setzen sei, sondern daß alle Vermögen und Fähigkeiten der Seele in einem vorzüglichen Grade zu einem großen Endzwecke übereinstimmen müssen, wenn sie den Ehrennamen des Genies verdienen sollen." Nichtsdestoweniger glaube ich mit der Annahme nicht fehlzugehen, daß M. an Stellen, wie der obigen, die zu dieser Anm. Anlaß gab, mit dem „bloßen Genie" und dem „Genie allein" weniger an die in seinen Definitionen verlangte Übereinstimmung der Seelenkräfte, d. i. des Verstandes und der Einbildungskraft, als an letztere allein denkt — ein Schwanken in der Bedeutung, das sich aus der Jugend des Wortes erklärt und sich auch noch später bei anderen Autoren nachweisen läßt.

hinauskommen. Darum stellt Mendelssohn auch dem Genie den Geschmack gegenüber und hat ein gutes Recht dazu! Er verlangt von dem schaffenden Künstler „keine deutliche Kenntnis der Regeln.“ „Diese ist einem gesunden Genie vielleicht von ganz unerheblichem Nutzen. So wie ein Körper desto gesunder ist, je weniger er die natürlichen Lebensverrichtungen fühlt, die in ihm vorgehen, so mag es auch für ein gesundes Genie besser sein, wenn es nicht alles, was in seinem Innern vorgeht, gar zu deutlich spürt. Aber der Geschmack ist dem Genie desto nötiger, wenn es nicht nur gesund, sondern wohlgebildet sein soll; und ohne Geschmack wird man niemals ein Kunststück verfertigen können, das in aller Absicht vollendet und in seiner Art vollkommen wäre“ (IV, 2, 383 f.). Ich weiß nicht, wie man über die schwierige Materie verständiger sprechen kann, und wie es möglich ist, aus solchen Worten einen geniefeindlichen Regelgeist zu hören! Das Genie — so interpretiere ich den Sinn all dieser Ausführungen — wird nicht nach den Regeln schaffen, aber es wird auch nicht ohne Regeln schaffen. So legt Mendelssohn die „Grenzen des Genies und der Regeln“ schon in einer seiner ersten Kritiken fest: „Wir wissen zwar, daß Genies nicht nach den gemeinen Regeln, die man aus den Werken anderer Meister abgesondert hat, beurteilt werden können. Sie sind ihre eigenen Muster und können fordern, daß wir die Regeln der sch. K. von ihren Werken absondern sollen. Allein es gibt allgemeine Regeln und Gesetze, die in der Natur gegründet sind und um so viel weniger von einem Genie übertreten werden dürfen, da sie vielmehr die wahren Quellen sind, daraus die Genies schöpfen müssen.“ (Referat über Klopstocks Trauerspiel „Der Tod Adams“, in der „Bibl. d. sch. W. u. d. fr. K.“ II, 1; in die „Werke“ nicht aufgenommen.) Sehr bezeichnend für seine Auffassung ist noch der Schluß des 312. Literaturbriefes, wo er sich in das Dilemma versetzt, sich entweder für das poetische Genie, also die produktive Einbildungskraft, oder für den Geschmack, d. h. die ästhetische Einsicht und Urteilsfähigkeit, als das Wertvollere an einem Dichter entscheiden zu sollen. „Die Poesien des Herrn Schlegel,“ heißt es da, „scheinen durchgehends mehr gesunde Philosophie und Kritik als poetisches Feuer, mehr Einsichten als Genie zu verraten . . . . Nun achte ich an einem Dichter Genie höher als Geschmack, Vernunft und Kritik: nämlich wenn ich wählen, und nicht alle trefflichen Eigenschaften beisammen finden soll“ (IV, 2, 458; ein Citat in demselben Sinne IV, 2, 51).

Nicht rückwärts also, sondern vorwärts weist Mendelssohn: nicht auf Gottsched, sondern auf Kant! Denn die Ähnlichkeit dieser Gedanken mit denen der „Kritik der Urteilskraft“

über denselben Gegenstand ist für den ruhigen Betrachter ganz unverkennbar. Es liegt kein Grund zu der Annahme vor, daß Mendelssohns hier und da versprengte Bemerkungen einen Einfluß auf Kants Untersuchungen gehabt hätten, aber es sei doch die tatsächliche Übereinstimmung der beiden Philosophen in einem wesentlichen Punkte konstatiert, und Kant als ein eben nicht schlechter Eideshelfer gegen Braitmaier angeführt. Das Eine ist nämlich sicher: haftet Mendelssohn darin noch „an der alten Schule", daß „er das Genie in Gegensatz zum Geschmack bringt" usw., so haftet auch Kant noch an der alten Schule! Wir haben gesehen, daß bei Moses von einem wirklichen „Gegensatz", in dem Eines das Andere ausschlösse, nirgend die Rede ist, nur daß eben in seinen Ausführungen „Genie" und „Geschmack" zweierlei ist und daher, als nicht notwendig zusammengehörig, wohl gegenübergestellt werden kann. Dieselbe Auffassung finden wir aber bei Kant in den §§ 46 bis 50 deutlich ausgesprochen (Sämtl. Werke, her. v. Rosenkranz und Schubert, IV, S. 183): „Geschmack ist bloß ein Beurteilungs-, nicht ein produktives Vermögen". Zu der schönen Kunst „wird ein Gedicht, eine Musik, eine Bildergalerie u. dergl. gezählt, und da kann man an einem seinsollenden Werke der schönen Kunst oftmals Genie ohne Geschmack, an einem andern Geschmack ohne Genie wahrnehmen."[1])

Daß auch nach Kants Meinung das Genie gleichsam „große, aber unförmliche Schönheiten" schaffen könne, belegen folgende Stellen: „Diese Nachahmung wird Nachäffung, wenn der Schüler alles nachmacht, bis auf das, was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich, ohne die Idee zu schwächen, nicht wohl wegschaffen ließ. Dieser Mut ist an einem Genie allein Verdienst, und eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht demselben wohl an,[2]) ist aber keineswegs nachahmungswürdig,

1) Tatsächlich ist das Verhältnis doch wohl so, daß das Genie ein aprioristisch gegebenes, keiner Ausbildung bedürftiges und fähiges Naturgeschenk ist, während der Geschmack nur der Anlage nach vorhanden zu sein braucht und erst allmählich entwickelt zu werden pflegt. Dem jugendlichen Schiller oder Shakespeare darf z. B. das Genie nicht abgesprochen werden, wohl aber dürfte ihnen gelegentlich der Vorwurf der Maß- und Geschmacklosigkeit nicht erspart bleiben. Grabbe mag ein Genie gewesen sein, hat sich aber Zeit seines Lebens dem „Geschmack" nicht anzubequemen vermocht. Selbstverständlich ist auch der allerdings höchst seltene Fall denkbar, daß Genie und Geschmack fast aprioristisch sich in einem Individuum von Jugend auf vereinigt finden, wofür man Goethe als Beispiel anführen könnte.

2) Vgl. dazu noch Mendelssohn im 86. Literaturbrief (IV, 2, 26) „Der erfindsame Geist spottet nur der schwachen Fessel, die ihm der Kunstrichter anlegt", und die vielen trefflichen Bemerkungen über Shakespeare, den er für einen Souverän im Reiche der Dichtkunst hielt, dem alle Regeln

sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergl. aber das Genie gleichsam privilegiert ist, da das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde" (§ 49. IV, 190). Sehr bemerkenswert ist auch, daß sich Kant, ähnlich wie Moses (s. oben S. 16), die Frage vorlegt, „woran in Sachen der schönen Kunst mehr gelegen sei, ob daran, daß sich an ihnen Genie, oder ob, daß sich Geschmack zeige" (§ 50. IV, 191); er entscheidet sich freilich, im Gegensatz zu jenem, zugunsten des Geschmacks, allein selbst hier zeigt sich die wesentliche Übereinstimmung beider: Aller Reichtum der Einbildungskraft „bringt in ihrer gesetzlosen Freiheit nichts als Unsinn hervor; die Urteilskraft ist aber das Vermögen, sie dem Verstande anzupassen. Der Geschmack ist, so wie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen" rc. (IV, 192). — Worte, die an die Forderung Mendelssohns im 92. Literaturbriefe (IV, 2, 50) erinnern, daß die Vernunft „in dem Temperamente" der Fähigkeiten des Genies obenan sitzen müsse und selbst im Sturm der Leidenschaften nicht das Steuer verlieren dürfe.

Unsere Vergleichung Mendelssohns mit Kant ergibt demnach, daß beide in der Auffassung des Verhältnisses von Genie und Geschmack der Hauptsache nach übereinstimmen,[1]) und daß die Braitmaiersche Auslegung, Moses teile in dieser Frage den bornierten Standpunkt Gottscheds, unhaltbar und ungerechtfertigt ist. Viel eher ließe sich dieser Vorwurf, wollte man sich mit einer oberflächlichen Betrachtung begnügen, dem Verfasser der „Kritik der Urteilskraft" machen, denn diese spricht es deutlich aus, daß das „bloße Genie" nur „Unsinn" und „Mißgestalten" hervorbringe, das bloße Genie, d. h. die Produktionskraft, „in ihrer gesetzlosen Freiheit". —

Auch die folgenden Ausführungen Braitmaiers über Mendelssohns Ansicht von den Erfordernissen des künstlerischen Schaffens sind nicht geeignet, ein richtiges Bild zu geben. „Wir werden demnach wohl sagen dürfen," so schließt Braitmaier diesen Abschnitt, „daß das, was M. über die bei der künstlerischen Produktion tätigen Kräfte lehrt, höchst oberflächlich,

---

untertan sein müßten. Für Kant kommt noch § 47 in Betracht: „Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben [vermittelst Geschmack, Vernunft und Kritik, würde M. sagen] und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann" (IV, 180). Vgl. auch Schillers Distichon „Die schwere Verbindung": „Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen? Jener fürchtet die Kraft, dieser verachtet den Zaum".

1) Vgl. hierüber auch Goldfriedrich, Kants Ästhetik (1897), S. 163f.

daß besonders das, was er über die dichterische Begeisterung, über innere Wahrheit und Wärme der dichterischen Empfindung aussagt, gerade das Gegenteil der Wahrheit ist und er hierin Gottsched näher steht als den Schweizern" (II, 191). Freilich sind die Auslassungen über die beim Kunstschaffen tätigen Faktoren in der herangezogenen Rezension von Rousseaus Nouvelle Héloise nur oberflächlich, aber Mendelssohn „lehrt" hier ja gar nicht, d. h. trägt nicht systematisch vor; vielmehr haben wir es mit dem Feuilletonisten der Literaturbriefe zu tun, der nur im Vorübergehen und absichtlich ohne allzu ängstliche Gründlichkeit ein interessantes Problem streift. Er erwähnt „die Eigenschaften, welche man an einem Richardson bewundert, in dem Werke des Rousseau aber vergebens suchen wird" (IV, 2, 261), und man darf ihm doch nicht unterlegen, daß er damit ein Kapitel der Poetik abgehandelt haben will. Noch verfehlter aber ist es, als einzige Belegstelle für seine Begriffe von „der dichterischen Begeisterung" die allerdings wenig glückliche Rezension von Ramlers Oden anzuführen! Daß er den hier und kurz vorher in dem ungedruckten Referat über Herders Fragmente (IV, 1, 99) unter dem Eindruck der zeitgenössischen Poesie festgehaltenen, beschränkten Standpunkt in dem Aufsatze „Von der lyrischen Poesie" vom Jahre 1777 überwunden hat, und daß er auch schon vorher im 147. Literaturbriefe (über Sappho IV, 2, 246) sowie in den Literaturbriefen über die Gedichte der Karschin (besonders im 273. u. 275. IV, 2, 422 f. und 431 ff.) ein weit besseres Verständnis der dichterischen Tätigkeit beweist, hat doch Braitmaier selbst an anderen Stellen anerkannt und sogar mit starker Betonung hervorgehoben.[1]) Es ist überhaupt auffällig, daß Braitmaier das günstige allgemeine Urteil, das er wiederholt über Mendelssohn fällt, in seinen nicht immer abschließenden Einzeluntersuchungen wieder aufhebt.

Richtig ist, daß uns Mendelssohn durch abweichende Meinungen, ja selbst krasse Widersprüche, in seinen Schriften bisweilen in Verlegenheit setzt, und nicht immer wird ein Fortschritt zu tieferer Erkenntnis zu verzeichnen sein. Dieses Schwanken erklärt sich aus dem eklektischen Charakter der Popularphilosophie überhaupt. Auch er ist zeitlebens, freilich in gutem Sinne, Eklektiker geblieben,[2]) trotzdem er unter dem Banne

1) Siehe besonders II, 230 ff. S. 196 spricht Braitmaier von der „scharfsinnigen Analyse der dichterischen Tätigkeit in der Rezension der Karschin", u. S. 232 heißt es: „Jedenfalls hat kein gleichzeitiger Schriftsteller weder innerhalb noch außerhalb Deutschlands die Frage so tief gestellt und so gründlich erörtert."

2) „M. war in der Wolf'schen Schule gebildet; aber er schrieb nicht als ein Wolfianer. Was irgend Großes vor und neben ihm gedacht war,

von Wolfs Dogmatismus stand und vielleicht mehr wie dieser Leibniz nahekam. Seine bewegliche, außerordentlich aufnahmefähige Natur machte ihn für alle möglichen Einflüsse empfänglich, und so darf es uns nicht Wunder nehmen, daß er keine befriedigende, ja nur zusammenhängende Theorie hinterlassen hat, sondern nur Bruchstücke einer solchen. Er ist nie ein „Fertiger" geworden, sondern stets ein Suchender geblieben, und R. Sommer („Grundz. einer Gesch. der deutschen Psychologie und Ästhetik", Würzburg 1892) trifft vollkommen das Richtige, wenn er viele Irrtümer der Forschung darauf zurückführt, „daß man verschiedene aufeinanderfolgende Schriften ohne Unterscheidung zusammen betrachtet hat, während bei der großen Schmiegsamkeit von Mendelssohns Geist seine Gedanken in einem fortwährenden Umänderungsprozeß begriffen sind" (S. 111). „Es muß auf die Verschiedenheiten der einander folgenden Schriften genau Achtung gegeben und Mendelssohns Entwickelung auf ihrem Höhepunkte unter sehr vorsichtiger Benützung der vor diesem liegenden Äußerungen dargestellt werden" (S. 117).

Und so bleibt uns, um eine Operationsbasis für unsere Untersuchungen zu gewinnen, nichts anderes übrig, als daß wir seine Hauptschriften in chronologischer Reihenfolge durchgehen. Es sei im Folgenden versucht, ihren für uns wesentlichen Inhalt in großen Zügen wiederzugeben, erläuternde und Parallelstellen aus späteren Schriften und den Rezensionen und Briefen heranzuziehen, einige Streitfragen über seine Anschauungen zu beantworten und dabei zugleich seine Vorgänger und Quellen anzudeuten. Im letzten Punkte werde ich mich vielfach auf die Arbeiten anderer berufen dürfen, da ich mehr seine Einwirkung als seine Abhängigkeit darzustellen mir vorgesetzt habe.

Briefe über die Empfindungen.

Wir beginnen naturgemäß mit den im Spätsommer 1755 erschienenen „Briefen über die Empfindungen", einer Art Nachahmung von Shaftesburys „The moralists" (1711

---

suchte er zu erkennen, zu verbinden und vereinigt darzustellen. Lasse man sich nicht irre machen durch den philos. Schimpfnamen eines Eklektikers, den man ihm deshalb beizulegen beflissen war; was irgend mit Recht Tadelndes darin liegt, wußte er von sich fern zu halten. Er hatte den Schulzwang abgeworfen, nicht bloß in Bezug auf die Sprache, sondern auch in Bezug auf die Bewegung des Gedankens." Prof. Dr. M. Lazarus, Über M.s Phädon, im Mendelssohn-Lessing-Gedenkbuch (1879).

bis 14), was sich schon in der Form und in der oft das Muster erreichenden schwungvollen Diktion ankündigt. Inhaltlich knüpfen die „Briefe“ direkt an Wolfs und Baumgartens Lehren an und gehen in wesentlichen Punkten auf Leibniz zurück.[1]) Sie erregten bei ihrem Erscheinen große Aufmerksamkeit, und es ist charakteristisch, daß Prof. J. D. Michaelis in seiner Rezension in den Gött. Gel. Anz. hinter dem anonymen Autor Lessing vermutete und in ihm einen Schüler Wolffs sah, „der besser sei als die meisten, welche Wolff erlebt habe“. Lessing selbst kündigte das Büchlein in der „Berl. Priv. Ztg.“ am 4. Sept. als ein vollständiges System der Empfindungen an: „eine sehr angenehme Neuigkeit für die, welchen es nicht ganz unbekannt ist, wie finster und leer es in diesem Felde der Psychologie, der Bemühungen einiger neuen Schriftsteller ohngeachtet, noch bisher gewesen“ (Lachm.-Muncker VII, 52). Ein weiteres Lob spendet Lessing den „Briefen“ im 75. Stück der „Hamb. Dramat.“, wo er eine Stelle über das Mitleid daraus anführt und die weiteren Auseinandersetzungen mit den Worten einleitet: „Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen“ (Lachm.-Muncker X, 101). Daß andererseits für die Ästhetik nicht viel abfalle, hat bereits Herder erkannt, der im IV. kritischen Wäldchen (Lebensbild IV, 442. Ausg. von Suphan IV, 147) sich kurz, aber geistvoll über Mendessohns Tätigkeit in der „Theorie der schönen Wissenschaften“ ausläßt. —

Man darf den Wert der „Briefe“ nicht überschätzen und den Dithyrambus nicht eben für Philosophie nehmen! Es war der ästhetisierende Erstling unseres jugendlichen Moses, und nirgends macht sich der Mangel an Entschiedenheit in seinem Denken so fühlbar wie hier. Die Frage, wer denn eigentlich von den beiden fingierten Briefschreibern des Verfassers eigene Ansichten ausspreche, Theokles oder Euphranor, scheint mir nicht sehr belangreich und ist doch wohl dahin zu beantworten, daß sich der Autor mit keinem von beiden völlig deckt. Aus der Anlage des Ganzen geht freilich unverkennbar hervor, daß des Theokles Lehren im Vordergrunde stehen, und ihm somit auch die größere Sympathie des Autors gehört, aber man hüte sich doch, das Geschöpf mit dem Schöpfer einfach zu identifizieren.

Euphranor leitet die Korrespondenz ein. Er verwahrt sich gegen eine allzu sorgfältige „Zergliederung der Schönheit“ (daß sich dieser Ausdruck mit dem Titel des Hogarthschen Buches

1) Siehe Fischer, Gesch. d. neueren Phil. II, 352 Anm. Die Abhängigkeit Mendelssohns von Leibniz wird besonders in R. Sommers „Grundzügen einer Gesch. d. dtsch. Psychol. u. Ästh.“ dargestellt.

nach Mylius' Übersetzung deckt, enthält wohl keine Nebenabsicht) und findet die subjektivistische Formel für die Schönheit schulgemäß in „der undeutlichen Vorstellung einer Vollkommenheit." Im dritten Briefe setzt Theokles auseinander, daß weder ein völlig deutlicher noch völlig dunkler Begriff sich mit dem Gefühle der Schönheit verträgt: jener, weil unsere eingeschränkte Seele keine Mannigfaltigkeit auf einmal zu fassen vermag, dieser, weil die Mannigfaltigkeit des Gegenstandes in seine Dunkelheit gleichsam verhüllt und unserer Wahrnehmung entzogen wird. „Zwischen den Grenzen der Klarheit müssen also alle Begriffe der Schönheit eingeschlossen sein, wenn wir ohne mühsames Überdenken eine Mannigfaltigkeit wahrnehmen sollen. Ja noch mehr: je ausgebreitet klarer die Vorstellung des schönen Gegenstandes, desto feuriger das Vergnügen, das daraus entspringt. Eine ausgebreitete klarere Vorstellung enthält eine reichere Mannigfaltigkeit, mehrere Verhältnisse des Mannigfaltigen gegen einander" (I, 115 f.). Ähnlich läßt sich Mendelssohn noch 1762 im 210. Literaturbrief vernehmen: „Woran liegt es denn, daß keine mathematische Wahrheit samt ihrer Demonstration poetisch ausgeführt werden kann? Gewiß an dem einzigen Umstande, daß die Begriffe der Schönheit nicht höchst deutlich, sondern von einer fruchtbaren und ausgebreiteten Klarheit, oder, wenn wir nicht um Worte streiten wollen, „sinnlich" sein müssen" (IV, 2, 343 f.). Wir hören die Schulphilosophie: der ganze schwerfällige Apparat der jungen Wissenschaft, der „nachgeborenen Schwester der Logik", ist in Bereitschaft. „Deutlich" ist von „klar" unterschieden; jenes geht auf die logische Verständlichkeit, dieses auf die Unmittelbarkeit des ästhetischen Eindrucks, oder wie H. von Stein, der in seiner „Entstehung der neueren Ästhetik", Stuttgart 1886, S. 337 ff. einen glücklichen Versuch zur Modernisierung jener uns fremd gewordenen Kunstsprache unternimmt, den Unterschied ausdrückt: „Klar bezieht sich auf den unmittelbaren Eindruck, deutlich auf die Bildung von Begriffen und Worten, durch welche die einzelnen Gegenstände unverwechselbar bezeichnet werden .... Klar bezeichnet die Empfindungsstärke eines Eindrucks. Um die Verwechselung mit dem Logischen loszuwerden, können wir es wiedergeben durch eindrucksvoll."

Unter Bezugnahme auf den vierten „Brief" haben dann Danzel, Hettner und Kanngießer es Mendelssohn als eine Tat angerechnet, daß er „sich hier über das Schulsystem erhebe", welches an dem rigorosen Dualismus der oberen und unteren Seelenkräfte krankte, alle Sinnlichkeit, mag sie nun Anschauung oder Empfindung sein, den letzteren zuwies und in ihr nur etwas Negatives, Mangelndes, auf höherer Lebens-

stufe zu Überwindendes sah. Mendelssohn habe hier gegen Wolf geltend gemacht, daß jedes Vergnügen, also auch ein den niederen Seelenvermögen eignendes, als solches doch etwas Positives sei. — Wenn daraus etwa geschlossen werden soll, daß Moses hier auch dem künstlerischen Vergnügen, gegenüber Wolf und Baumgarten, eine vornehmere Stellung angewiesen und die Ästhetik um wesentliche neue Einsichten bereichert habe, so kann ich dem nicht unbedingt beipflichten. Später ist er ja vielfach zu einer Überwindung des im Grunde nicht sehr kunstfreundlichen Schulsystems gelangt; aus den „Briefen" aber, und am wenigstens aus dem vierten, läßt sich dieser Schluß meiner Meinung nach nicht ziehen. Ich habe mich bemüht, diesen Gegenstand an anderer Stelle[1]) klarzulegen, und es genügt hier, jene kleine, aber etwas umständliche Untersuchung in Kürze wiederzugeben: Im allgemeinen zeigt sich Mendelssohn in den „Briefen" als Dogmatiker wie nur je, und was das rein Theoretische angeht, so könnte man öfters glauben, Wolf selbst zu hören. Hier ist er noch ganz Schulphilosoph, der das Vergnügen an der Schönheit auf einer Einschränkung unserer positiven Seelenkräfte begründet. Als positive Kraft besteht vor seiner Kritik schließlich nur das Vergnügen an der „Einhelligkeit des Mannigfaltigen oder der verständlichen Vollkommenheit", während das Vergnügen an der Schönheit, dem „Einerlei im Mannigfaltigen", doch auf eine ziemlich tiefe Stufe unserer Seelentätigkeit herabgedrückt wird. Die Bemerkung Sommers (Grdzge. e Gesch. d. dtschn. Psych. u. Ästh. S. 114) ist ganz richtig, daß der Verfasser der „Briefe" „die Schönheit als etwas Inferiores von dem Begriffe getrennt habe, zu welchem er die Vollkommenheit hinaufgeschraubt hatte."

Andererseits ist freilich nicht zu übersehen, daß das Vergnügen an der sinnlichen Schönheit in den „Briefen" nicht ohne weiteres dem Kunstgenuß gleichgesetzt wird. Wenn im elften „Briefe" drei Quellen des Vergnügens aufgestellt werden: Schönheit, verständliche Vollkommenheit und physische Lust, so könnte man nach dem Voraufgegangenen glauben, daß nur die erste, die Schönheit, der Kunst zukomme. Ausdrücklich fährt aber Theokles fort: „Alle schönen Künste holen aus diesem Heiligtume [der dreifachen Quelle des Vergnügens] das Labsal, womit sie die nach Vergnügen dürstende Seele erfrischen. Wie muß uns die Muse erquicken, die aus verschiedenen Quellen mit vollem Maße schöpft und in einer angenehmen Mischung über

1) Ludwig Goldstein, Die Bedeutung Moses Mendelssohns für die Entwickelung der ästhetischen Kritik und Theorie in Deutschland, Inaug.-Dissert. Königsberg i. Pr. 1897, S. 23 ff.

uns ausgießt?" Und nun folgt ein Hymnus auf die Tonkunst, die allein durch alle drei Arten des Vergnügens erfreue. „Welche süße Verwirrung von Vollkommenheit, sinnlicher Lust und Schönheit! Die Nachahmungen der menschlichen Leidenschaften, die künstliche Verbindung zwischen widersinnigen Übellauten: Quellen der Vollkommenheit! Die leichten Verhältnisse in den Schwingungen, das Ebenmaß in den Beziehungen der Teile auf einander und auf das Ganze, die Beschäftigung der Geisteskräfte im Zweifeln, Vermuten und Vorhersehen: Quellen der Schönheit! Die mit allen Saiten harmonische Spannung der nervigten Gefäße: eine Quelle der sinnlichen Lust! Alle diese Ergötzlichkeiten bieten sich schwesterlich die Hand und bewerben sich wetteifernd um unsere Gunst." (I, 148.)

Im vierten „Briefe" (I, 119 f.) war gesagt, daß im Augenblicke des Kunstgenusses und des Kunstschaffens kein Begriff deutlich sein dürfe, nur die dunkle Empfindung, also das Organ der Schönheit, dürfe vorherrschen; hier kommt aber auch die „Einhelligkeit des Mannigfaltigen" beim Kunstgenusse in Betracht! Somit ist also das ästhetische Vergnügen doch nicht lediglich an das „Einerlei im Mannigfaltigen" gebunden, sondern greift, wie es nach der einen Seite zur sinnlichen Lust heruntersteigt, nach der anderen zur „verständlichen Vollkommenheit" herauf, gehört demnach sowohl den niederen als den höheren Seelenkräften an. Hierin liegt wohl in der Tat ein instinktives Gefühl ausgesprochen, daß die Umpfählung des Schönheitsbegriffes à la mode zu enge sei.

Das kann überhaupt allgemein gesagt werden, daß uns Mendelssohns Arbeiten von Anfang an zeigen, wie er, gleich vielen geistreichen Männern jener Tage, geradezu ringt mit der Engherzigkeit eines ästhetischen Systems, das keinen kunstsinnigen Menschen im letzten Grunde befriedigen konnte. Oft genug bricht das bessere Gefühl hindurch, das sich, bewußt oder unbewußt, in Gegensatz zum Dogma stellt. Daher auch dieses Unbestimmte, Schwankende, Verschwommene in seinen systematischen Ausführungen, daher die formellen Zugeständnisse und die tatsächlichen Widersprüche gegen das Schulsystem.

Weiter auf die Analyse der „Briefe über die Empfindungen" einzugehen, dürfte nicht im Interesse dieser Abhandlung liegen, und auf einzelne Punkte werden wir noch gelegentlich zurückkommen. Hier sei nur noch ein Satz herausgehoben, der in Mendelssohns Schriften überhaupt eine große Rolle spielt und eine breite Perspektive in seine ästhetische Welt eröffnet; er führt uns auf das für jene Zeit so wichtige Thema über das

Verhältnis von Kunst und Moral.

Euphranor geht im IX. Briefe auf die „knotige Materie“ des Selbstmordes, ein damals viel besprochenes und aktuelles Thema, ein und neigt zu der Ansicht, daß dem Selbstmorde doch nicht so jede Berechtigung abzusprechen sei. Sollte er unter allen Umständen lasterhaft sein, wie würde er uns dann auf der Bühne zu Tränen rühren? „Ein Bubenstück kann Widerwillen, Abscheu und Entsetzen erwecken, aber kein Mitleid, keine gesellige Regung, keine angenehm schmerzende Empfindung, die nur das Vorrecht der leidenden Tugend ist.“ Beispiele aus Voltaires „Zaire“ und Lessings „Sara“ werden beigebracht: Orosmans und Mellefonts Selbstmord versöhnt uns gleichsam mit ihrer Untugend. „Ein wehmütiges Mitleid überrascht uns plötzlich, und wir zerfließen in Tränen. Woher diese seltene Veränderung? Nichts als ein gelegentlicher Selbstmord hat den zweideutigen Charakter dieser Personen in ihr gehöriges Licht gesetzt und das Siegel auf ihre Güte gedrückt Unsere Verwünschung hat sich in Wohlwollen, unser Gram in Gewogenheit und unser Unwille in Mitleiden verwandelt. Kann dieses ein Bubenstück? Vermag dieses eine Handlung, die dem menschlichen Geschlechte immerdar ein Greuel sein sollte?“ (I, 144). Theokles hält den Selbstmord unter allen Umständen für verwerflich und widerspricht auch diesem Argument des Freundes: „Du irrst, edler Jüngling! wenn Du glaubst, der Selbstmord drücke das Siegel auf die moralische Güte eines Charakters. Nicht auf die moralische Güte überhaupt. Die Schaubühne hat ihre eigene Sittlichkeit. Im Leben ist nichts sittlich gut, das nicht in unserer Vollkommenheit gegründet ist; auf der Schaubühne ist es hingegen alles, was in der heftigen Leidenschaft seinen Grund hat. Der Zweck des Trauerspiels ist, Leidenschaften zu erregen; und das schwärzeste Laster, das zu diesem Endzwecke leitet, ist auf der Schaubühne willkommen. Daher ist auch der Selbstmord theatralisch gut. Die Nachreu eines Orosmans, die Gewissenswunden eines Mellefonts würden ihre Brust nur schwach zu beklemmen scheinen, wenn sie uns nicht durch den allerentsetzlichsten Entschluß von dem Gegenteile überzeugten. Hierin liegt ein großes Kunststück der theatralischen Poesie. Der Dichter muß den Streit der wahren Sittlichkeit mit der theatralischen sorgfältig verstecken, wenn das Schauspiel gefallen soll“ 2c. (I, 157 f.)

Diese Stelle scheint mir höchst bemerkenswert, denn sie enthüllt uns, wie sich Mendelssohn von Anfang an zu der wichtigen Frage nach dem Verhältnisse von Kunst und Moralität stellte. Es ist in den älteren Kompendien der Ästhetik gäng

und gäbe, ihn, gleichsam ungehört, unter die moralsierenden Tendenzler zu werfen, und noch heute gehört es zum guten Ton, über ihn wegen seiner „kritiklosen Vermischung ethischer und ästhetischer Momente,“ und wie die Schlagworte alle heißen, die Achseln zu zucken.[1]) Aber eine gewissenhafte Durchsicht aller in betracht kommenden Stellen wird uns doch ein etwas anderes Resultat erschließen. Beginnen wir mit der eben zitierten! Gewiß zeugt sie von keiner großen Reife — was schon die schlankweg herübergenommene Dubos sche Definition der Tragödie beweist, — und ist nicht gerade glücklich im Ausdruck. Das zeigt sich besonders in dem Satz, daß die Schaubühne ihre eigene Sittlichkeit habe, der in diesem Wortlaute natürlich nicht zugegeben werden kann. Die Sittlichkeit der Bühne ist notwendig dieselbe, wie die des gemeinen Lebens. Das „schwärzeste Laster“ der realen Welt bleibt auch in der Welt des Scheins das „schwärzeste Laster“, und was wiederum auf der Bühne moralisch verwerflich erscheint, ist es im Leben.[2]) Genau besehen will Mendelssohn das auch gar nicht in Abrede stellen; eine solche Auffassung würde ja, einer seiner Grundüberzeugungen zuwider, darauf hinauslaufen, daß Kunst und Sittlichkeit in unversöhnlichem Widerspruche stehen müßten. Nein! es liegt nur die schiefe Fassung des richtigen Gedankens vor, daß das moralisch Gute nicht ohne weiteres auch theatralisch gut sei, daß es nicht Aufgabe der Poesie sein kann, die Forderungen und Lehren der Sittlichkeit als solche vorzutragen, daß sie vielmehr ihre Wirkungen nur erreichen kann, wenn sie „ins volle Menschenleben“ mit seinen Irrtümern, Verbrechen und Leidenschaften hineingreift. Und gerade die Tragödie lebt von den Konflikten, lebt von dem Bruche mit der Sittlichkeit. Von einem eigentlichen „Streite der wahren und der theatralischen Sittlichkeit“ kann nicht die Rede sein, sondern nur von einem Streite zwischen dem, was moralisch gut, und dem,

1) So macht Seuffert in seiner Besprechung des Braitmaierschen Buches (Gött. Gel. Anz. 1890, I, 28 ff.) u. a. folgende Ausstellung: „Vor allem, scheint mir, muß energischer durchgeführt werden, daß M. immer eine moralische Richtung verfolgt und daß seine ganze Erscheinung davon beeinflußt bleibt.“ Mir scheint es eher zu den Vorzügen des genannten Werkes zu gehören, wenn es, auf Grund ausgiebigen Quellenstudiums, einem sehr verbreiteten, dadurch aber nicht besser gewordenen Vorurteil im allgemeinen nicht Raum gibt! Auch Sommer vergreift sich, wenn er den „Briefen“ überall den „moralisierenden“ Geist vorrückt und den Anakreontiker Meier gegen den rigorosen Sittenprediger M. ins Feld führt (S. 116). M. war eine durch und durch ethische Persönlichkeit, und das kommt natürlich auch in seinen Schriften überall zum Ausdruck, aber zu den trockenen Moralpredigern der Kunst gehörte er nicht.

2) Diesen Einwand erhob schon Nicolai in seiner „Abhandlung vom Trauerspiele“ („Bibl. d. sch. W. u. d. fr. K.“ I², 1,27 f.)

was theatralisch gut ist. Was ihn zu dieser mystischen Ausdrucksweise, der wir noch öfters begegnen werden, verführte, ist wieder einmal die Schultheorie, wie wir aus dem Briefwechsel mit Lessing (besonders aus dem Dezemberbrief von 1756, V, 57) ersehen. Auch hier spricht er von einer theatralischen Sittlichkeit.[1] Wieder die obligate Unterscheidung der oberen und unteren Seelenkräfte und damit einer symbolischen und intuitiven Erkenntnis; wird diese von dem Tragödiendichter befriedigt, z. B. durch die treffliche und naturwahre Darstellung des „schwärzesten Lasters," so bleibt doch noch jene unbefriedigt, da unsere Vernunft mit dem „schwärzesten Laster" nie und nimmer einverstanden sein kann, und wenn es noch so gut für die unteren Seelenvermögen dargestellt ist. Folglich gibt es eine doppelte Sittlichkeit: eine „theatralische", oder allgemeiner gesagt, „poetische", „künstlerische" für die niederen, und eine „wahre" für die oberen Seelenvermögen Als ob jene „theatralische" noch eine Sittlichkeit genannt werden könnte! — So kann man auf Schritt und Tritt verfolgen, wie sich die Schulphilosophie jener Zeit mit Bleigewichten an jede Regung eines kunstsinnigeren Geistes hängt.

Immerhin bleibt doch der Satz bestehen, daß die Kunst nicht direkt moralisch zu wirken habe, und Mendelssohn unterscheidet sich durch das energische Festhalten an diesem Grundsatze sehr vorteilhaft von gleichzeitigen Ästhetikern, wie beispielsweise von Sulzer, ja in gewissem Sinne selbst von Lessing, der nicht bloß in dem jugendlichen Briefwechsel mit seinen Freunden für die „Besserung durch die Poesie" eintritt, sondern auch in seiner reifsten Epoche dem moralisierenden Zeitgeiste, wenigstens im Ausdruck, weitgehende Konzessionen macht. Auch in dem erwähnten Briefwechsel leugnet Moses die moralische Besserung als eigentliche Absicht der Tragödie und gibt sie nur als Möglichkeit zu. Freilich spielt ihm hier seine „Bewunderung" als vermeintliches Endziel des Trauerspiels den Streich, daß er, ähnlich wie später Schiller, sittlich große und die Sinnlichkeit mit Stoicismus überwindende Persönlichkeiten, die uns zur Nacheiferung anspornen, als Helden der Tragödie fordert — ein Standpunkt, den er späterhin aufgegeben hat (vgl. Braitmaier II, 259 f.). In diese Zeit ungefähr mag auch das Aufsätzchen fallen „Anweisung, wie junge Leute die alten und neuen Dichter lesen müssen", das sich unter den von Joh. G. Müchler herausgegebenen „Kl. phil. Schr." findet

[1]) „Die theatralische Sittlichkeit gehört nicht vor den Richterstuhl der symbolischen Erkenntnis. Wenn der Dichter durch seine vollkommen sinnliche Rede unsere intuitive Erkenntnis von der Würde und Unwürde seiner Charaktere überzeugen kann, so hat er unseren Beifall."

(III, 445 f.) und dessen Tendenz man mir vielleicht entgegenhalten könnte. Aber ich gebe zu bedenken, daß diese eine ausgesprochen pädagogische ist, und daß er doch selbst unter diesem Gesichtspunkt die Darstellung des im Leben Unmoralischen durch die Kunst für statthaft erklärt: Die Kunst der Dichter „erfordert Abwechselungen, und sie können ihre Einbildungskraft sowohl zum Besten .als zum Nachteile einer jeden Sache erhitzen. Lies ihre verkehrtesten Einfälle, aber mit der Absicht, Dich an dem kühnen Schwung und den feinen Ausdrückungen zu ergötzen. Vergaffe Dich aber nicht in ihr betrügliches Bild, sondern betrachte das Urbild mit Deinen eigenen Augen und prüfe, ob sie ihm treu geblieben sind." (III, 449.) Dann weiter das alte Thema: „Die Sittenlehre des Theaters ist nicht durchgehends zur Ausübung eingerichtet. Lerne, Hylas! den Dichter unterscheiden, wo er als Weltweiser und wo er als Dichter spricht. Es ist ein Laster, wenn man um eines Schimpfes halber Menschenblut vergießt. Corneille macht es zur Tugend; und seine Scheingründe können die Jugend leichtlich auf seine Seite bringen, wenn sie nicht bedenkt, daß eine solche Handlung auf der Schaubühne gefallen, aber im gemeinen Leben abscheulich sein kann" (III, 452).

Im Jahre 1757 bespricht er des Engländers Lowth Buch de sacra poesi Hebraeorum und setzt dessen Lobsprüchen auf Homer, der „die vortrefflichsten Sittenlehren in unser Gemüt einpräge", die ganz treffende Bemerkung entgegen, daß der große Epiker „eben so leicht jemanden verderben, als tugendhaft machen könne, wenn er nicht, sogleich beim ersten Anblick, die Sittlichkeit der Epopöe von der wahren Moral zu unterscheiden weiß." („Bibl. d. sch. W." Bd. I, St. 1, S. 125. Schr. IV, 1, 173.) Sehen wir ihm auch hier den schielenden Ausdruck nach, daß die Epopöe, wie oben das Trauerspiel oder die Schaubühne, ihre eigene Sittlichkeit habe, so finden wir auch hier denselben korrekten Standpunkt, daß die Kunst nicht auf direkte moralische Besserung abziele, ja daß ein so hervorragendes Kunstwerk wie Homers Iliade auf unreife und ungefestigte Charaktere sogar einen verderblichen Einfluß ausüben könne. Er faßt also Kunst und Ethik zunächst als zwei gesonderte Gebiete auf, die ihre eigene Gesetzgebung haben. Daß es einen Grenzrain geben kann, in dem sich beide freundnachbarlich berühren, hat er, wie wir sehen werden, wohl gewußt.

Zunächst noch einige weitere Belege! In der Besprechung von Rousseaus „Neuen Héloise" spricht Moses in wegwerfendem Tone von „den langen moralischen Predigten", mit denen der Verfasser ebenso wie mit „verliebten Spitzfindigkeiten" die Lücken der dürftigen Handlung auszufüllen suche (IV, 2, 265).

In demselben Jahre (1761) referiert er über Cronegks „Codrus" (190. L. B. IV, 2, 301) und tadelt daran, daß die vielen guten Menschen in diesem Drama „bei aller Gelegenheit moralisieren und Sittensprüche wechseln". „Es ist wahr, die Sittensprüche des Herrn von Cronegk sind vortrefflich; es ist wahr, er schildert die Tugend erhaben, und das Laster kriechend und abscheulich; allein je mehr dieses die Absicht des tragischen Dichters ist, desto sorgfältiger muß er sie verbergen. Wenn er geradezu moralisiert, so wird er frostig." Und hier schließt sich passend eine Bemerkung an, die der schwierigen Frage nach der Berechtigung der didaktischen Poesie herzhaft zu Leibe geht: „Wir vermissen," heißt es in der Rezension von Lichtwers „Recht der Vernunft" (IV, 1, 320), „darin den Geist der didaktischen Poesie, die mit inniger Überzeugung redet, beweist, vermahnt, rührt, und uns die Wahrheit nicht nur einsehen uud annehmen, sondern auch fühlen und lieben läßt; und finden vielmehr überall ein frostiges Wesen, das mehr von dem vorgeschriebenen Inhalte als von der Kraft der empfundenen Wahrheit scheint geleitet worden zu sein."

Die Lehren der Weltweisheit und Moral sind hiernach keineswegs aus dem Paradiese der Kunst ausgeschlossen; nur der kalte Vortragston, die Schilderung, das Lehrmäßige, „Frostige" ist verbannt, denn alle Poesie soll durch lebensvolle Handlung und Bewegung wirken, das Theater insbesondere durch „Leidenschaft". Es gibt in jenen Tagen wohl keinen zweiten Schriftsteller, an dem man die oft nur gefühlsmäßige, noch mit dem Ausdruck ringende Entwickelung einer neuen, gesunden und rein ästhetischen Kunstbetrachtung besser verfolgen könnte als an Mendelssohn.

Eine notwendige Folge dieser Anschauungen ist es, daß unser Kritiker sich gegenüber den damals noch sehr beliebten makellosen Charakteren in Epos, Roman und Drama sehr reserviert hält und ihre Berechtigung nur in maßvoller Verwendung und unter gewissen Einschränkungen gestattet. In dem in mannigfacher Beziehung sehr bemerkenswerten Referat über Geßners „Tod Abels" tritt er Bodmer und Breitinger und ihren Anhängern mit Entschiedenheit wegen ihrer Ansichten über die „Moral der Charaktere" entgegen. „In diesem Stücke," heißt es da, „scheinen sich die Herren Schweizer insgesamt von einer falschen Kritik verführen zu lassen. Sie machen sich falsche Begriffe von der Moralität der Charaktere in Epopeen, und glauben, sie müßten alle moralisch gut sein; daher wollen sie gern all ihre Personen vollkommen tugendhaft schildern. Kaum, daß sie es wagen, einen einzigen lasterhaften Charakter aufzuführen; und auch diesen [in vorliegendem Fall ist es Kain, aus

dem „so ein schielendes, ich weiß nicht was" geworden ist] geben sie sich alle Mühe zu mildern, bis endlich so ein Mittelding daraus wird, das nirgends recht hinpaßt. Wenn man von solchen Vorurteilen eingenommen ist, so kann man unmöglich etwas anderes hervorbringen, als ein schön moralisches Geschwätz, ohne Leben, ohne Handlung und ohne Interesse." (IV, 1, 482.) Nun folgt eine Betrachtung über den Unterschied des antiken und modernen Dramas, die mit den Worten schließt: „In den neueren Stücken, wo die Handlung unmittelbar aus der Moralität fließt, müssen die Hauptpersonen alle stark abstechende Charaktere haben; und da hüte man sich, mehr als einen vollkommen tugendhaften Charakter anzubringen. Die vollkommene Tugend hat nur eine einzige Weise, daher würden die Personen völlig einerlei Sinnes sein müssen. Welch eine ekelhafte Einförmigkeit und welch eine Mattigkeit muß dies nicht verursachen?" Ganz ähnlich läßt er sich in der Besprechung von Wielands Trauerspiel „Johanna Gray" aus: „Die Kunstrichter, welche den Dichtern raten, nichts als vollkommen tugendhafte Personen aufzuführen, mögen aus dem Exempel dieses Trauerspiels lernen, wie schädlich ihr Rat für tragische Dichter sei. Der Charakter des schändlichen Gardiners ist der einzige, der die ganze Aktion belebt. Ohne ihn würden alle Personen des Stückes einerlei Gesinnungen und einerlei Absichten haben. Die Lebhaftigkeit des Guilford unterscheidet ihn zwar etwas von den übrigen tugendhaften Charakteren. Sie erzeugt auch wirklich einiges Interesse da, wo ihn die Tugend zu verlassen scheint, und er wider die gesamte Menschheit in eine wilde Raserei ausbricht. Gardiner aber setzt alles in Bewegung. Er bringt sogar die Gelassenheit der Johanna zur Ungeduld, erregt den heftigsten Streit der Gesinnungen, und setzt die moralische Größe der Heldin durch den Kontrast selbst in das stärkste Licht. Wäre die Bosheit Northumberlands mit dem Hauptinteresse des Stückes zu vereinigen gewesen, so hätte die Handlung durch die Vollständigkeit des Kontrasts weit mehr Leben, und der Charakter der Johanna einen weit stärkeren Glanz bekommen; denn ihre Tugend würde sich mehr in Werken, als in erhabenen Sprüchen gezeigt haben. Die Lebhaftigkeit der Handlung ist die Seele des Trauerspiels; und die gelassenen tugendhaften Charaktere können uns nicht anders gewinnen, als wenn sie durch stark abstechende Farben gleichsam hervorgebracht werden" (IV, 1, 496).

Bisher hat Mendelssohn die Streitfrage nur in gelegentlichen Äußerungen gestreift. Er hält aber das damals sehr aktuelle Thema für wichtig genug, um in den Literaturbriefen darauf zurückzukommen und das Für und Wider planmäßig zu

erörtern, und wenn er in den angeführten Bemerkungen die vollkommenen Charaktere noch vereinzelt gelten ließ, falls es nur nicht an bühnenwirksamen Gegensätzen fehlte, so wird er mit der Zeit immer kritischer und radikaler. Da kommt vor allem der 66., vom 8. November 1759 datierte Literaturbrief in betracht, wo er an einen Ausspruch Plutarchs anknüpft, daß der Dichter Gutes mit Bösem, Schönes mit Häßlichem zu mischen hätte. Dagegen gebe es in der Bildhauerkunst und Malerei eine Idealschönheit, „überhaupt in allen schönen Künsten aliquid immensum infinitumque, das sich die Künstler in der Einbildung zum Muster vorstellen." „Es scheint seltsam, daß die vollkommenste Tugend, diese unendliche Schönheit der Seele, dem Maler des Geistes nicht eben das Urbild sein sollte, was die vollkommenste Schönheit der Figuren für den Maler des Körpers ist." Es scheint seltsam, und doch ist es wohl verständlich! „Bemerken Sie hier noch einen Umstand, der uns vielleicht näher zum Ziele bringen wird. In allen schönen Künsten ist das Idealschöne am allerschwersten zu erreichen; und die größten Meister sind glücklich, wenn sie ihm nur nahe gekommen sind. Die vollkommen tugendhaften Charaktere aber machen dem Dichter die wenigsten Schwierigkeiten. Ich weiß, daß Richardson mit seinem vollkommenen Grandison leichter fertig geworden, als mit seiner Clementina; und vielleicht auch mit der Clarissa leichter als mit dem Lovelace. Ein deutsches Exempel anzuführen: wer wird leugnen, daß der Charakter des Canut ungleich leichter durchzusetzen gewesen, als der Charakter der Ulfo? Ich schließe hieraus, daß die Dichtkunst, als schöne Kunst betrachtet, eine ganz andere Idealschönheit habe, als die sittliche Vollkommenheit der Charaktere. Wir müssen die philosophische Sittenlehre nicht mit der Epopee verwechseln. In jener ist eine vollkommene Tugend oder die größere Fertigkeit, in allen Vorfällen seine Handlungen nach den Vorschriften der Vernunft einzurichten, der erhabenste Gegenstand menschlicher Betrachtung, das Idealschöne, das den Sittenlehrern zwar leicht zu schildern, dem Menschen aber unendlich schwer nachzueifern und unmöglich zu erreichen ist. Diese Tugend in leiblicher Gestalt würde uns der allerliebenswürdigste Gegenstand sein; allein unter die erdichteten Personen eines dramatischen Stückes muß sie sich selten mischen. Die Absicht des Drama ist, die Handlungen und Gemütsneigungen der Menschen nach dem Leben vorzustellen und gesellige Leidenschaften zu erregen. Seine Idealschönheiten sind also solche Charaktere, die zur Erreichung dieser Absichten die allerglücklichsten sind; und siehe! die vollkommen tugendhaften Charaktere sind es am wenigsten. Wenn

ich die Wahl hätte, so wollte ich freilich lieber der fromme Äneas, der strenge Cato des Addison als der jähzornige Achilles oder der eifersüchtige Othello sein; — aber erdichtet haben? Auf diese Frage würde ich mich zum Besten der Letztern erklären. Sie geben mehr Gelegenheit zu Handlungen, sie erregen heftigere Leidenschaften; ihre Erdichtung hat dem Dichter eine größere Anstrengung des Geistes gekostet. Kurz, sie kommen der poetischen Idealschönheit näher, sie sind in ihrer Art vollkommen." (IV, 1, 579 f.)

Ich führe absichtlich das Stück in seinem ganzen Umfange an, da jeder Auszug den gleichsam „antimoralisierenden" Charakter dieser Zeilen nur abschwächen kann. Man beachte nur die bei allen Irrtümern stets gesunde Richtung, die lediglich von rein ästhetischen Gesichtspunkten bestimmt wird: der Verfasser kommt garnicht auf die Frage, ob uns die Darstellung vollkommener Charaktere „bessern" könnte; seine Frage lautet vielmehr einfach: was ist die Absicht des Dramas? der Poesie? Nur was ihrem Endzwecke gemäß ist, ist vollkommen; das sind die Tugendhelden aber nicht, oder wenigstens nur dann, wenn sie „zur Aktion Gelegenheit" geben rc. — „und wie selten ist dies der Fall!" (IV, 1, 581).

Neuen Anlaß zur Diskussion gibt im 123. Literaturbrief (IV, 2, 141 ff.) Wielands „Clementina von Porretta", die nicht eben glückliche Dramatisierung einer Episode des Richardsonschen Romans, und hier erteilt Mendelssohn seinem Lieblingsphilosophen Shaftesbury das Wort. Er zitiert einige Stellen aus den „Characteristics" und betont besonders den Satz: „In a poem (whether epic or dramatic) a compleat and perfect character is the greatest Monster". Doch Lord Shaftesbury setzt auch hinzu: „the least moral and improving," d. h. „am wenigsten moralisch und am wenigsten bequem, die Sitten zu verbessern," und es ist bemerkenswert, daß Mendelssohn diesen Zusatz ganz unbeachtet läßt, aus dem er doch sicherlich Kapital geschlagen hätte, wenn er wirklich „überall eine moralische Richtung verfolgte"! Wie zeitgemäß die uns heute ja selbstverständlich scheinenden Auseinandersetzungen Mendelssohns waren, beweisen die Angriffe der Schweizer gegen den Lessingschen „Philotas", gegen die sich Moses im folgenden wendet. „Sie haben ganze Bücher geschrieben, zu beweisen, daß dieser Ehrgeiz übertrieben, und der Charakter des Philotas unmoralisch wäre. Sie haben ihm einen harmlosen Polytimet entgegengesetzt, welcher im Gefechte behutsamer, in der Gefangenschaft geduldiger ist, und den Ausgang der Sache mit Gelassenheit abwartet. Die seltsamen Moralisten! Ich mag die Verteidigung des Trauerspiels „Philotas" nicht über mich nehmen,

und hier ist auch der Ort dazu nicht; aber so viel ist gewiß: was sie an dem Charakter des Kindes bessern wollen, ist höchst ungereimt" (IV, 2, 145).

Wir sehen hier also Mendelssohn bei einer gründlichen Rodearbeit, welche das Kunstgebiet von der wie Unkraut wuchernden Vermischung ästhetischer und ethischer Begriffe befreien soll.[1] Nachdem er seine eigenen Gründe und die Shaftesburys durchgegangen, stellt er als sichere Errungenschaft den Satz auf: „Was für Ursachen man aber auch annimmt, so ist an der Wahrheit des Satzes selbst doch nicht zu zweifeln, daß die höchst tugendhaften Charaktere in der Dichtkunst monströse Hirngeburten sind" (IV, 2, 146). Freilich mag er sich zu einer vollständigen Verwerfung der vollkommenen Charaktere auch hier nicht entschließen. Er findet sie nämlich in dem einzigen Fall „auf der Bühne erträglich", „wenn die tugendhaften Personen unglücklich werden, wenn sie durch ihre Tugend selbst einen Raub des Neides und der Verfolgung abgeben, und mit ihrem Schicksale in einem beständigen Kampfe leben müssen. Alsdann erregen sie unser Mitleid, und schlagen desto tiefere Wunden in unser Gemüt, je mehr Liebe, Hochachtung und Bewunderung sie sich durch ihre moralische Vollkommenheit erworben. Sobald der Tugendhafte aber das Unglück überkommt, wird er gleichgültig. Bewunderung ohne Mitleiden, ohne Schrecken ist für die Dichtkunst überhaupt, und um so viel mehr für das Theater, ein gar zu kalter Effekt" (IV, 2, 146). Das sieht wie ein Rückfall in die alte Bewunderungstheorie aus, doch ist zu erwägen, daß er nicht mehr wie früher (z. B. in dem Briefe an Lessing vom Dezember 1756) die moralische Wirkung betont,

---

1) Zur rechten historischen Würdigung dieser Polemik M.s. tut man gut, sich stets die gegnerischen Ansichten zu vergegenwärtigen, die nach wie vor mit großem Eifer von den Gottschedianern sowohl — über Gottsched vgl. P. Schlenther, „Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie" 1886, S. 178 f. 2c. — wie den Schweizern vertreten wurden. Die Anhänger beider Parteien sahen in der Poesie nur eine Art versteckter Sittenlehre, und die wenigsten Poeten jener Tage hatten den Takt, ihre moralischen Absichten und Zwecke auch nur einigermaßen zu maskieren. Noch etliche Jahre später schreibt Herder, der in diesen Tagesfragen, wie wir sehen werden, M. überall sekundiert, in der Gedächtnisschrift auf Th. Abbt.: „Überall in Werken des Geschmacks und der Dichtkunst, bei Gemälden und Münzen sogar ist dies moralisch vollkommene Ideal der schädliche Lieblingsgötze unserer Zeit geworden" (Suphan II, 320). Als charakteristisches Beispiel ist außer den Zürichern und ihrem Gefolgsmann Sulzer auch Klopstock nicht zu vergessen, der das wahre Kennzeichen der höheren Poesie in der „moralischen Schönheit" sah. „Wo Kl. „von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften" (1758) handelt, setzt er den Vorzug dieser vor jenen darin, daß sie viel nützlicher seien, die Menschen moralischer zu machen" (Koberstein, „Grundr. d. Gesch. d. dtsch. Nationallit." III[5], S. 334).

sondern die ästhetische. Er verlangt nicht, daß wir den leidenden Helden „nacheifern", sondern daß diese, um den obigen Ausdruck zu wiederholen, „zur Aktion Gelegenheit geben" und im Zuschauer „Mitleid" und „Schrecken" wachrufen.

Da der „eingebildete Offizier", an den die Literaturbriefe gerichtet sind, „noch immer zweifelhaft ist, ob die Alten in ihren dramatischen und epischen Gedichten die vollkommen tugendhaften Charaktere nicht mehr aus Mangel moralischer Einsichten als mit Fleiß vermeiden," so kommt das Thema im 145. Brief (IV, 2, 237 ff.) nochmals ausführlich zur Sprache. Ein griechischer Schriftsteller wird zum Beweise dafür zitiert, daß die Alten „nicht aus Unwissenheit, sondern mit Überlegung so sorgfältig vermieden, die Tugend in ihren Gedichten auf die höchste Stufe der Vollkommenheit zu bringen" (IV, 2, 239), und wie oben der Verfasser des „Philotas", so wird hier Homer aufs wärmste verteidigt, daß er sich stets gehütet habe, seine Charaktere „über die Menschlichkeit zu erheben" (IV, 2, 240). Man müsse ihm „die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ihm die vollkommenen Charaktere der Neueren nicht unbekannt gewesen, und daß er sie vielmehr mit gutem Bedacht zu vermeiden gesucht hat" (IV, 2, 241). „Aber wie," fährt Mendelssohn im 146. Briefe fort, „sind denn die höchsten Tugenden nicht erhabener, als die mittelmäßigen? O ja! jedoch nur moralisch, nicht poetisch erhabener. So wie die Dichtkunst ihre besondere Güte hat, die weder mit der physikalischen noch mit der moralischen allezeit übereintrifft, so hat sie auch ihre besondere Erhabenheit. In der Sittenlehre ist die Fertigkeit, den allerheftigsten Begierden und Leidenschaften aus löblichen Bewegungsgründen zu widerstehen, eine erhabene Tugend. . . . In der Dichtkunst aber ist diejenige Nachahmung oder Erdichtung die erhabenste, welche die mehresten Seelenkräfte am sinnlichsten und angenehmsten beschäftigt" (IV, 2, 241).

Wie hat sich allmählich die dunkle Ausdrucksweise von 1755 in den „Briefen über die Empfindungen" geklärt, wie ist uns nun jeder Zweifel benommen, wie der problematische Satz „Die Schaubühne hat ihre eigene Sittlichkeit" zu verstehen sei! Und wer auch angesichts der Literaturbriefe von 1761 noch zweifeln möchte, daß Mendelssohn unter einem „poetisch vollkommenen Charakter" tatsächlich ebenso gut einen Grandison wie einen Richard III. oder Othello verstanden hat, dem sei folgende Stelle zur Beachtung empfohlen: „In der Dichtkunst ist derjenige Gegenstand erhaben, welcher fähig ist, durch die vollkommenste sinnliche Rede das Gemüt mit Bewunderung zu erfüllen. Die Charaktere werden in der Poesie nicht durch sittliche, sondern durch poetische Vollkommenheiten erhaben und

bewunderungswürdig; und daher kann der sittlich abscheulichste Charakter in der Dichtkunst vollkommen erhaben sein“ (IV, 2, 242).

Im Beschluß des 167. Literaturbriefes wird ferner Rousseau getadelt, daß seine Julie aufhört, ein Frauenzimmer zu sein, und zum Engel auf Erden wird. „So geht es,“ heißt es im 170. Brief (IV, 2, 277), „mit den übermäßigen Verschönerungen des Ideals. Man will die Bewunderung höher treiben und wird unglaubhaft.“ Im 190. Brief wird Cronegks Trauerspiel „Codrus“ besprochen: „Die vollkommenen Charaktere müssen dem Dichter ungemein gefallen haben. Alle seine Charaktere überschreiten die Natur. Codrus, Medon, Elisinde und Philaide sind höchst tugendhaft, und Artander höchst lasterhaft. Jene sind vollkommene Engel, dieser ein vollkommener Teufel. Es herrscht daher eine unerträgliche Einförmigkeit in den Gesinnungen der handelnden Personen“ ꝛc. (IV, 2, 301). Sein Ideal vom dramatischen Charakter endlich findet er in den „Trojanerinnen“ des Joh. El. Schlegel, die mit dem Geiste des Euripides genährt sind: „Solche menschliche, uns ähnliche Charaktere sind es, die unser Herz zerfleischen und unsere Augen mit Tränen erfüllen“ (IV, 2, 447).

Wir können uns nach dem Bisherigen schon ein gut Stück von seinem ästhetischen Glaubensbekenntnis zusammenstellen: Moral und Kunst sind in gehöriger Weise zu sondern; was der einen zuträglich ist, ist es nicht ohne weiteres der andern. Man kann und soll aus der Kunst nicht Moral lernen, wie aus der Sittenlehre; ein Grundsatz, ein Charakter kann sittlich vollkommen sein und gehört deshalb noch nicht in die Poesie. Moralische Vollkommenheit ist nicht identisch mit poetischer Vollkommenheit. Ein Kunstwerk kann als solches tadellos sein, ohne die Garantie zu bieten, daß es moralisch wirke, — auf den unreifen Genießenden mag es wohl bisweilen geradezu gegenteilige Wirkungen ausüben.

Wir haben in seinen Äußerungen bisher mehr das negative Moment betont: in welcher Weise Kunst und Moral nicht zusammenzuwirken haben. Was sagt er nun Positives über dieses Verhältnis? Oder leugnet er, mit Kant zu reden, „jede Affinität“ zwischen dem Gebiet des Schönen und dem des Guten und Wahren? Wie löst er das schwierige Problem, das wie eine Danaidenarbeit immer von neuem die Ästhetiker herauszufordern scheint?

Auch hier sind die Keime seiner reifsten Anschauungen bereits in seiner ersten philosophischen Tätigkeit zu suchen. Und die ganze Frage ist um so interessanter, als es sich hier einmal um die selbständige Entwickelung selbstgefundener Gedanken

handelt, auf die denn der Eklektiker auch nicht wenig stolz zu sein scheint. Bereits im Dezemberbriefe von 1756 kündigt er Lessing mit unverkennbarer Freude an, daß er „auf einige ganz neue Gedanken von dem Streite der unteren und der oberen Seelenkräfte gekommen" sei, die er dem Freunde „ehestens zur Beurteilung vorlegen werde." Mit dem Januarbrief von 1757 langen diese „neuen Gedanken" bei Lessing an; sie finden sich in den Schriften unter dem Titel „Von der Herrschaft über die Neigungen", IV, 1, 38 ff.[1]) Uns geht zunächst § 6 an, der da lautet:

„Sollen wir zu einem tugendhaften Wandel aufgemuntert werden, so muß man sich nicht begnügen, uns die Löblichkeit der Tugend nach aller Strenge demonstriert zu haben, sondern man muß uns mit einer großen Menge von Bewegungsgründen bekannt machen, und wir müssen lernen, diese Menge von Motiven schnell zu überdenken.

a) Durch die Demonstration wird die Deutlichkeit vermehrt; die Menge der Motive vermehrt die Anzahl der Vollkommenheiten; und die Fertigkeit, sie schnell zu überdenken, vermindert die Zeit.

b) Das Erstere geschieht in Princip. philosoph. practicae univers. [Wolfs]; das Zweite in der Ethik; das Dritte hingegen wird erhalten: 1. durch die Gewohnheit, 2. vermittelst der anschauenden Erkenntnis."

In §§ 8 bis 10 wird nun von der anschauenden Erkenntnis gehandelt und bereits hier auf die Kunst als auf die Vermittlerin der oberen und der unteren Seelenkräfte hingewiesen: „Die anschauende Erkenntnis erlangen wir: 1. durch die Erfahrung ..... 2. durch Beispiele, oder wenn uns die Anwendung der allgemeinen Lehren auf gewisse wahrhafte Begebenheiten aus der Geschichte gezeigt wird; und endlich durch Erdichtungen, die öfters bessere Wirkungen tun können, als die Beispiele, weil sie 1. durch die Nachahmung angenehmer werden und 2. wahrscheinlicher, und nicht so sehr mit fremden Begebenheiten untermischt sein müssen, als die wahrhaften Begebenheiten in der Natur."

Hier haben wir das Fundament seiner Theorie über die Verbindung von Kunst und Moral. Der Gedanke läßt ihn nicht mehr los; wir begegnen ihm wieder in den undatierten „Briefen über die Kunst" (IV, 1, 66):

„Die gründlichsten Wahrheiten sind zwar vermöge ihrer Natur überzeugend und unleugbar, aber überredend sind sie nicht. Sie herrschen über den Verstand, aber nicht über die Empfindungen, über die Triebe und über die Neigungen. Die Wahrheit muß von den Huldgöttinnen das sanfte Feuer, die göttliche Suade borgen, welche in die Gemüter eindringt, die Neigungen besiegt, die trockensten Schlüsse mit dem Feuer der Empfindung beseelt, und die Empfindungen selbst in Entschließungen und Handlungen ausbrechen läßt" (IV, 1, 69).[2])

---

1) Schon Braitmaier hat bemerkt, daß der Aufsatz vom Herausgeber der Ges. Schriften mit „1755" falsch datiert ist.

2) Vgl. dazu „Über die Hauptgrundsätze" ꝛc. (I, 282): „Die Schönheit ist ... der beseelende Geist, der die spekulative Erkenntnis der Wahrheit in Empfindungen verwandelt und zu tätiger Entschließung anfeuert."

Im engen Anschluß an den oben mitgeteilten Urentwurf finden wir dann diese Ideen ausgeführt in der 1761 erschienenen „Rhapsodie“:

„Wer nach der höchsten Stufe der sittlichen Vollkommenheit ringt, wer nach der Seligkeit strebt, seine untern Seelenkräfte mit den obern in eine vollkommene Harmonie zu bringen, der muß es mit den Gesetzen der Natur wie der Künstler mit den Regeln seiner Kunst machen. Er muß so lange mit der Übung fortfahren, bis er sich, in während der Ausübung, seiner Regeln nicht mehr bewußt ist, bis sich seine Grundsätze in Neigungen verwandelt haben, und seine Tugend mehr Naturtrieb, als Vernunft zu sein scheint. Alsdann hat er die heroische Größe erreicht, die über den Kampf gemeiner Leidenschaften hinweg ist, und ohne Eitelkeit die bewunderungswürdigsten Tugenden ausübt.“

Schöne und wertvolle Gedanken über die Möglichkeit einer Aussöhnung zwischen Pflicht und Neigung, die in dem sittlichen Rigorismus des Kantischen Systems leider keine Stelle fanden! Ebensowenig, wie die im folgenden aufgestellten Beziehungen zwischen Sittenlehre und Kunst von Lessing gehörig beachtet und gewürdigt wurden. Beides war, wie wir sehen werden, dem in mancher Hinsicht Mendelssohn wahlverwandten und auf derartige Probleme mit Vorliebe gerichteten Geiste Schillers vorbehalten.

„Hier, d. h. in der anschauenden Erkenntnis,“ geht es fort, „zeigt sich der Nutzen der schönen Wissenschaften in der Sittenlehre, nicht nur für gemeine Köpfe, die für die Tiefe der Demonstration zu seicht sind, sondern sogar für den Weltweisen selbst, wenn er kein Mittel versäumen will, die tote Erkenntnis der Vernunft zum wahren sittlichen Leben zu erwecken.“ Freilich haben dies die Künste im engeren Sinne mit der Geschichte und der Beredsamkeit gemein, die „alle Triebfedern in durchdringende Pfeile verwandelt und in den bezaubernden Nektar taucht, den die Göttin Suada, wenn ich mich so poetisch ausdrücken darf, von ihrer Mutter, der Venus, empfangen.“ „Endlich die Dichtkunst, die Malerei und Bildhauerkunst, wenn sie der Künstler nicht zu einem unedlen Zwecke mißbraucht, zeigen uns die Regeln der Sittenlehre in erdichteten und durch die Kunst verschönerten Beispielen, wodurch abermals die Erkenntnis belebt, und jede trockene Wahrheit in eine feurige und sinnliche Anschauung verwandelt wird. Ja, die erdichteten Beispiele sind in gewissen Fällen den wahren, aus der Geschichte entlehnten vorzuziehen, wie Lessing in seinen Abhandlungen von der Fabel deutlich genug gezeigt hat. So wenig aber der Tugendbegierige sich mit der symbolischen Erkenntnis begnügen kann, ebenso wenig kann er durch den Weg der anschauenden Erkenntnis allein zu seinem Ziele gelangen. Da sie nur überredet, nicht überzeugt, so kann sie fürs erste die Gewißheit nicht geben, die den Tugendhaften tenacem propositi macht und durch keine Widerwärtigkeiten von seinem Vorsatze abbringen läßt“ (I, 276)[1]).

1) Es ist auffallend, wie nahe sich diese Gedanken mit Lehren des Aristoteles nach der Interpretation H. Baumgarts berühren. Zur Erläuterung und zum Vergleich seien wenigstens folgende Stellen aus H. Baum-



Noch reifer verarbeitet treten uns diese Gedanken am Schlusse der preisgekrönten „Abhandlung über die Evidenz in metaphysischen Wissenschaften“ von 1763 entgegen. Diese Arbeit ist auch dadurch für uns von Wert, daß hier der scharfe, kunstfeindliche Gegensatz der oberen und unteren Seelenkräfte nahezu versöhnt und der Verfasser als Anwalt der mißachteten „inferioren“ Kräfte erscheint:

Das Gewissen ist ihm eine Fertigkeit, das Gute vom Bösen, und der Wahrheitssinn (bon sens) eine Fertigkeit, das Wahre vom Falschen durch undeutliche Schlüsse richtig zu unterscheiden. „Sie sind in ihrem Bezirke das, was der Geschmack in dem Gebiete des Schönen und Häßlichen ist. Ein geübter Geschmack findet in einem Nu, was die langsame Kritik nur nach und nach ins Licht setzet. Eben so schnell entscheidet das Gewissen, beurteilt der Wahrheitssinn, was die Vernunft nicht ohne mühsames Nachdenken, in deutliche Schlüsse auflöst“ (II, 60). Wenn das „innere Gefühl“, die „Empfindung“ auch auf undeutliche Erkenntnis gegründet ist, so ist ihre „Wirkungskraft auf das Begehrungsvermögen dennoch weit feuriger und lebhafter, als die Wirkungskraft der deutlichsten Vernunftschlüsse,

---

garts „Handbuch der Poetik“ (1887) angeführt: „ . . . Indem vermöge solcher Freude [der hedonischen Wirkung des Kunstwerks] die Kunst die Empfangenden an sich zieht und diese Bewegungen in sie übergehen läßt, vermag sie freilich weder Einsicht, noch Sittlichkeit, noch Weisheit unmittelbar mit ihnen zu verbreiten, aber sie teilt als ein köstliches Geschenk an alle, die ihr nur den Sinn, den die Natur ihnen mitgegeben hat, zuwenden, ein Gut aus, zu dessen Erlangung im Leben alle jene höchsten Eigenschaften der Geistes- und Seelenbildung tätig sein müssen.“ . . . „Aristoteles stimmt nun darin mit Kant überein, daß er in solcher zur ständigen Haltung gewordenen Gewöhnung der Empfindungen noch keine ausreichende Bürgschaft des sittlichen Handelns erblickt, die immer nur in der nach dem Vernunftgesetz erfolgenden Willensentscheidung auch von ihm gefunden wird; aber er erkennet, abweichend von Kant und in näherer Verwandtschaft mit Schillers [und wir dürfen hier nun einschalten: „auch mit Mendelssohns“] ästhetisch-ethischer Anschauung, in den veredelten Empfindungen nicht nur die sehr wertvollen, sondern ganz unentbehrlichen Bundesgenossen für die Erreichung jenes Zieles. Er räumt ihnen also, im Gegensatz zu der Geringschätzung, in der sie bei Kant als „sinnlich-pathologische“ Vorgänge stehen, eine hohe Stelle auch für die Sittlichkeit ein.“ . . . „So würden also die Wirkungen der Kunst zunächst intellektuell wie sittlich indifferent bleiben. Doch sind unmittelbar zwei weitere Folgen von unberechenbarer Tragweite mit ihnen verbunden. Die mächtige hedonische Wirkung, welche die reine, gesunde, richtige Empfindung im Gemüte ausübt, eben weil sie die im höchsten Sinne naturgemäße ist, die wie durch ein Wunder mit durchleuchtender und durchwärmender Kraft in der Seele sich ausbreitet, kann nicht anders als wie ein wünschenswertestes Ziel des Strebens in der Erinnerung zurückbleiben, für die unverdorbene Natur ein spornender Antrieb, für die schon abgeirrte ein Vorwurf und eine Mahnung. Sodann kann es keine Frage sein, daß eine Gewöhnung des Empfindens zum rechten Maße durch die Wirkungen der Kunst, wenn sie auch zunächst für keinen einzigen Fall die Herrschaft der Vernunft oder der Einsicht über die Leidenschaften zu sichern vermag, so doch für unzählige Fälle ihnen ihr Geschäft zu erleichtern geeignet ist, wenigstens den Widerstand, den sie dabei finden, zu vermindern.“ (Baumgart, a. a. O. 469 ff.)

die ohne Fertigkeit überzeugen, aber nicht rühren, unterrichten, aber das Gemüt nicht bewegen." Nicht nur auf den „theoretischen" Beifall kommt es an, sondern vornehmlich auf den „praktischen", der sich dann am vollkommensten äußert, wenn die Urteile der Vernunft und der niederen Seelenkräfte koinzidieren, und alle Widersprüche im Organismus der menschlichen Seele sich in Harmonie auflösen. „Denn alsdann stimmen Vernunft und Einbildungskraft, Geist und Herz zusammen, uns zu Handlungen anzutreiben." Diesen Idealzustand zu erreichen, gibt die Ethik vier Mittel an die Hand: wir erlangen die Übereinstimmung der niederen Seelenkräfte mit der Vernunft 1. durch Häufung der Bewegungsgründe, wie das der Redner tut, 2. durch Übung, 3. durch die angenehme Empfindung und 4. vermittelst der anschauenden Erkenntnis. Zum dritten Punkt wird erläuternd bemerkt: „Wenn die Vernunftgründe von Schönheit und Anmut unterstützt werden, so wird die Einbildungskraft leicht zur Übereinstimmung gereizt. Die Vollkommenheit ist die Triebfeder zur Vernunft und die angenehme Empfindung die Lockspeise der Einbildungskraft. Hierauf gründet sich der Nutzen der schönen Künste und Wissenschaften in der Sittenlehre. Die Vernunftgründe überzeugen den Verstand von der Vortrefflichkeit der Tugend, und die schönen Künste erzwingen den Beifall der Einbildungskraft. Jene machen sie verehrungswert, diese angenehm. Jene zeigen den Weg zur Glückseligkeit, diese bestreuen ihn mit Blumen. Wie groß ist der Virtuose in den Augen der Weltweisen, wenn er seiner Bestimmung treu bleibt und der Tugend wirklich die Vorteile verschafft, die sie sich von ihm versprechen kann!"

Es folgt eine Besprechung des vierten Punktes: „Endlich ist das vierte Hauptmittel, die Einbildungskraft mit der Vernunft in Übereinstimmung zu bringen, die anschauende Erkenntnis, wenn man nämlich die allgemeinen Vernunftgründe durch Beispiele gleichsam in sinnliche Begriffe verwandelt. In jeder Theorie dienet das Exempel nur zur Erläuterung und wird überflüssig, sobald wir den allgemeinen Lehrsatz deutlich begreifen, aber in der Ausübung hat das Beispiel allezeit größeren Nutzen als die Maxime. Es hat einen stärkeren Einfluß in den Beifall des Gemüts, weil es die Sinne rühret, die Einbildungskraft erschüttert. Hierauf gründet sich der Nutzen der Geschichte und der Äsopischen Fabel in der Sittenlehre."

Und so weit ist unser Philosoph in seinem warmen Eifer für eine stärkere Betonung der „Empfindung" und der „anschauenden Erkenntnis" gekommen, daß er es für nötig hält, die Abhandlung mit den Worten zu schließen: „Diese Betrachtungen haben keineswegs die Absicht, den Nutzen der demonstrativen Sittenlehre in Zweifel zu ziehen ..... Eine jede Erkenntnisart hat ihren Wert." Ein sehr bemerkenswerter Schluß, der beweist, wie sich der Wolfianer von dem engherzigen Dogma der oberen und unteren Seelenkräfte innerlich befreit hatte! Es kann von einem solchen Manne nicht Wunder nehmen, wenn er einige Jahre später, wie wir sehen werden, mit der herkömmlichen dichotomischen Einteilung der Seelenvermögen überhaupt bricht und zwischen den beiden Extremen des „Denkens" und „Begehrens" auch dem ästhetischen Gefühl eine selbständige Stelle anweist.

So liegt nun ein ansehnliches Material vor, das ein endgültiges Urteil über Mendelssohns Ansichten von der Stellung der Kunst zur Moral gestattet, und wenn wir die früher zitierten negativen und die zuletzt angeführten positiven Momente seiner Ausführungen im Zusammenhang betrachten, so kann unsere Entscheidung nur folgendermaßen ausfallen: Von direkter Tendenzmacherei und Belehrung durch die Kunst, von der täppischen Vermischung des Schönen mit Nützlichkeitszwecken will Mendelssohn nichts wissen. Die Kunst soll vielmehr rein ästhetisch wirken, d. h. sich lediglich an unsere Anschauung, an Gefühl und Empfindung wenden. Trotzdem, oder gerade deshalb, geht von ihr ein bedeutender Einfluß auf die geistige und ganz besonders auf die ethische Bildung des empfänglichen genießenden Subjekts aus. Nicht eine Magd der Erkenntnis oder Moral sei die Kunst, sondern eine Schwester, eine hilfreiche Freundin bei dem gemeinsamen Werk: der Kultur und Erziehung des Menschengeschlechts. Das Ziel ist gemeinsam, die Wege sind verschieden. Nur zu eigenem Schaden würde sich die Kunst Übergriffe in das Gebiet der Sittenlehre und Erkenntnis erlauben, nur zu eigenem Schaden wird sie moralisierend und doktrinär. Verläßt sie sich aber allein auf die ihr eigentümlichen Mittel, so können ihre Wirkungen erfolgreicher sein als die abstrakte Demonstration, die sich nur an die „oberen Seelenvermögen" wendet.

Das muß freilich unumwunden zugegeben werden, daß Mendelssohn in einer gewissen Inkonsequenz und Nonchalance das moralische Moment bisweilen zu stark betonte; hierin blieb er trotz aller feineren Instinkte doch immer ein Kind seiner Zeit, deren aufdringliche philanthropische und ethisierende Tendenzen ja auch aus den kunstkritischen Schriften eines Lessing lebhaft hervorleuchten.

Ich habe mich sehr lange bei dieser Frage aufgehalten und glaube doch, meinem Ziele bedeutend näher gekommen zu sein. Denn weit wichtiger als der Nachweis vereinzelter Einwirkungen ist die Beweisführung, daß Mendelssohn weit davon entfernt war, ein pedantischer Sittenprediger, und gar in ästhetischen Dingen, zu sein, daß er vielmehr eine gesunde Auffassung des Verhältnisses von Moral und Kunst in einer Zeit angebahnt hat, die einer solchen ganz besonders bedurfte.

Wir wenden uns nunmehr zur zweiten Hauptschrift, die für Mendelssohns Leistungen auf ästhetischem Gebiet ganz besonders in betracht kommt. Es ist die Abhandlung, die unter dem Titel bekannt ist:

„Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften."

Entstehung und Beurteilung durch Zeitgenossen.

Die erste Erwähnung dieser Arbeit findet sich in einem Briefe Nicolais an Lessing vom 14. Mai 1757: „Ich sende Ihnen einige Gedanken von Herrn Moses über die Künste, die Nachahmung und das Naive, welche ungemein viel Neues enthalten und Stoff zu einer Abhandlung in der Bibliothek abgeben sollen" (V, 92). In einem Schreiben an Lessing vom 1. Juli 1757 erwähnt Mendelssohn bereits die fertige Abhandlung unter dem Titel „Von den Quellen und Verbindungen der schönen Künste" und fährt fort: „So wenig Sie jetzt zum Nachdenken aufgelegt sein mögen, so wünschte ich dennoch diese wenigen Blätter von Ihnen beurteilt zu sehen. Ich habe sie aufsetzen müssen, ohne die davon entworfenen Gedanken, welche Sie vielleicht schon verloren, bei der Hand gehabt zu haben. Vielleicht hätte aus einigen nicht unrichtigen Gedanken etwas werden können, wenn ich mehr Zeit gehabt hätte. Herr Nicolai hat mir gute Dienste dabei getan.[1]) Sie werden eine ganze Seite finden, die er von dem Seinigen hinzugefügt hat" (V, 110). Lessing antwortet umgehend, daß er die Abhandlung „nicht bloß mit einem flüchtigen Auge, sondern aufmerksam und mit großem Vergnügen" gelesen habe. Er entschuldigt sich, krankheitshalber nicht genauer darauf eingehen zu können, aber — „Schreiben Sie, mein lieber Moses, so viel als Ihre gesunde Hand nur vermag; und glauben Sie steif und fest, daß Sie nichts Mittelmäßiges schreiben können — — denn ich habe es gesagt!" (V, 113). Im Briefe vom 9. August 1757 fragt Lessing in bezug auf eine Stelle der Abhandlung an, „welches sind die Stellen, die Sie für indeclamabel halten? Ich frage nicht, um mich mit Ihnen in einen Streit darüber einzulassen; ich frage bloß, um künftig aufmerksamer sein zu können" (V, 118).[2])

---

1) Wie M. in einem Briefe vom 13. September 1757 bemerkt, ging Nicolai mit dem Gedanken um, eine ähnliche Abhandlung über diese Materie zu schreiben (V, 129). Vgl. auch V, 219 (Anm. 11 zu S. 155), wo Nicolai sich des Näheren über seinen Plan ausläßt und hervorhebt, daß er „Verschiedenes, besonders in Anwendung auf die schönen Künste, aus einem ganz andern Gesichtspunkt ansah" als Moses.

2) Es wurde aber doch ein kleiner Streit! Die Worte der Abhandlung, welche die Frage Lessings veranlaßten, waren offenbar folgende: „Kenner wollen einige dergl. Stellen in dem vortrefflichen Trauerspiel Miß Sara Sampson bemerkt haben." M. antwortet am 11. August (V, 120 f.), daß seine Rüge zumeist die philosophischen Stellen betreffe, und behält sich eine Detaillierung seines Vorwurfs vor. Darauf Lessing am 18. August

Inzwischen war die Abhandlung im zweiten Stück des I. Bandes der „Bibl. d. sch. W. ꝛc.“ gedruckt und erntete bei Kennern und Sachverständigen Beifall und Anerkennung. Wohl am treffendsten ist das Urteil Herders im vierten „Wäldchen“: „Die Abhandlung des Verf. über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften ist eine allgemeine Landkarte, schätzbar für den, der die ganze Gegend übersehen will; noch zu unmateriell aber und etwas zu wenig auseinander gesetzt, für den, der darnach reisen, oder gar die Grenzen des Schönen jeder Kunst ausmessen wollte. Diese Grenzen genau bestimmen, jeder Kunst ihre eigentümlichen, ursprünglichen Begriffe geben, wollte Herr M. nicht: er zeigte und entwickelte nur einen Hauptgrundsatz, von oben herab“ („Lebensbild“ IV, 443. Werke, her. v. Suphan, IV, 148).

Ähnlich sagt Sulzer von der Abhandlung, daß sie „mit feinerer Empfindung für das Schöne geschrieben und reicher an feinen Bemerkungen und Urteilen“ sei als die Meierschen „Anfangsgründe,“ „aber als eigentliche Theorie wohl nicht befriedigend.“ („Theorie d. sch. K.“ I, 52b). Wörtlich dasselbe Urteil wiederholt K. H. Jördens in seinem „Lexikon dtsch. Dichter u. Prosaisten“ (III, 530). Das wärmste Lob spendet Manso („Übers.

(V, 127): „Mit Ihrer nähern Bestimmung der indeclamabeln Stellen in meiner Sara bin ich sehr wohl zufrieden. Aber wenn es die philosophischen sind, so sehe ich schon voraus, daß ich sie nicht ausstreichen werde, und wenn Sie mir es auch mathematisch bewiesen, daß sie nicht da sein sollten; wenigstens so lange nicht, als noch immer mehr Leute Trauerspiele lesen, als vorstellen sehen.“ Der Brief M.s nun, in dem die eingehenden Auseinandersetzungen über die Sache enthalten waren, scheint verloren gegangen zu sein. Einen solchen setzt wenigstens Lessings Schreiben vom 14. September (V, 129 ff.) voraus, worin er Moses lebhaft widerspricht, aber auch hinzusetzt: „Haben Sie, m. l. M., hier nicht ganz Recht, so haben Sie es doch in Ansehung der schändlichen Perioden S. 123, 124, 154, 158, die so holprig sind, daß die beste Zunge dabei anstoßen muß. Sobald meine Schriften wieder gedruckt sind, will ich sie gewiß verbessern.“ Eigentümlich ist hier Lessings Verteidigung der von Moses angegriffenen „indeclamabeln Stellen.“ In der oben mitgeteilten Äußerung vom 18. August tritt er für die „indeclam. Stellen“ ein, weil man Trauerspiele mehr lese, als aufgeführt sehe, und somit scheinen dieselben jedenfalls mehr der Buch- als der Bühnenwirkung dienen zu sollen. Hier aber, nachdem M. wahrscheinlich ihren Mangel an theatralischer Wirksamkeit beanstandet hatte, behauptet Lessing gerade, daß sie ganz besonders mit Rücksicht auf das Bühnenspiel des Darstellers geschrieben seien und „so wenig untheatralisch, daß sie vielmehr tadelhaft geworden sind, weil ich sie allzu theatralisch zu machen gesucht habe“ (V, 131). — Die Sache endete damit, daß M. den die Polemik veranlassenden Satz in der zweiten Redaktion seiner Abhandlung ausmerzte und dafür einige Bemerkungen über das Spiel der Starkin und Eckhofs einschaltete. Ich bin auf den kleinen Zwist näher eingegangen, weil die Darstellung bei Braitmaier II, 278 leicht ein falsches Bild davon geben könnte. Nicolai stand übrigens auf M.s Seite: s. Lessings Werke, Lachm., 1838/40, XIII, 83 f.

d. Geschichte" rc. im VIII. Bde. der Nachträge zu Sulzers Theorie): „Die Abhandlung ist unstreitig die wichtigste Erscheinung in der Ästhetik auf deutschem Boden nach Baumgarten." Und auch wir werden ihr den Titel einer Vorarbeit zum „Laokoon" nicht versagen dürfen.

Verhältnis von Kunst und Natur.

Der Eingang der „Hauptgrundsätze" weist auf den engen Zusammenhang zwischen Psychologie und Ästhetik hin:[1]) „Jede Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre. Denn da sie eine Vorschrift enthält, unter welchen Bedingungen ein schöner Gegenstand die beste Wirkung in unser Gemüt tun kann, so muß sie auf die Natur des menschlichen Geistes zurückgeführt und aus dessen Eigenschaften erklärt werden können. . . . Die menschliche Seele ist so unerschöpflich als die Natur; das bloße Nachdenken kann unmöglich alles ergründen, was ihr zukommt, und die alltägliche Erfahrung pflegt selten entscheidend zu sein" (I, 281). Nirgends aber sind alle psychischen Triebfedern so in Bewegung, wie bei den Wirkungen der schönen Künste, und darum ist deren Analyse von so außerordentlichem Werte. Welches ist nun „die Gewalt des Künstlers, die uns hoffen, fürchten, zürnen, besänftigt sein, lachen und wiederum Tränen vergießen läßt," welches ist die Quelle, der all diese verschiedenen Wirkungen der Kunst entströmen? Oder um die Frage anders zu stellen: „was haben die verschiedenen Gegenstände der Dichtkunst, der Malerei, der Beredsamkeit und der Tanzkunst, der Musik, Bildhauerkunst und Baukunst, was haben all diese Werke der menschlichen Erfindung gemein, dadurch sie zu einem einzigen Endzwecke übereinstimmen können?" (I, 283). Mit einem Kompliment gegen den „reizenden Schriftsteller" Batteux wird die Antwort des Ästhetikers Batteux auf diese Frage abgewiesen:[2]) „Die Nachahmung der Natur ist das einzige Mittel zu gefallen? Es kann sein! was wird aber hierdurch begreiflicher? Gefällt denn nicht auch die Natur ohne nachzuahmen? Was für Mittel hat denn der allerhöchste Künstler angewandt, uns in dem Urbilde zu gefallen? Die ursprünglicheren Naturgesetze müssen wir aufsuchen, die sowohl den allervollkommensten Erfinder, als den Nachahmer verbinden, sobald sie den Vorsatz haben, zu gefallen." Die Frage lautet nun verallgemeinert: was haben die

1) Vgl. R. Sommer, „Grundz. einer Gesch. d. dtsch. Psych. u. Ästhetik", S. 128 f.

2) Noch im 87. L. B. (1760) bekämpft M. den „mangelhaften Grundsatz des Batteux" und räumt Schlegel ein, daß er zuerst denselben, wenn auch inkonsequent, bestritten habe (IV, 2, 28).

Schönheiten der Natur und der Kunst gemein, welche Beziehung haben sie auf die menschliche Seele, dadurch sie ihr so wohlgefallen? Hutchesons Antwort ist keine Antwort! Mit der Annahme eines sechsten „innern Sinnes", der uns von Gott eigens zur Auffassung der Schönheit in die Seele gelegt sei, ist nichts getan. In der Beschaffenheit des Seelenmechanismus, wie ihn die Psychologie erklärt, muß auch die Quelle unserer Schönheitsfreude liegen.

In den Briefen „Über die Empfindungen" war festgestellt worden, daß jeder Begriff der Vollkommenheit von unserer Seele dem Unvollkommenen vorgezogen wird, und daß hierin der erste Grad des Wohlgefallens begründet ist. „Ist nun die Erkenntnis dieser Vollkommenheit sinnlich, so wird sie Schönheit genannt. Man nennt aber eine Erkenntnis sinnlich, nicht bloß wenn sie von den äußern Sinnen empfunden wird, sondern überhaupt, so oft wir von einem Gegenstande eine große Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, ohne sie deutlich auseinandersetzen zu können" (I, 284). Die sinnlich vollkommene Vorstellung ist also „das allgemeine Mittel, dadurch man unserer Seele gefallen kann. Und da der Endzweck der schönen Künste ist, zu gefallen, so können wir folgenden Grundsatz als ungezweifelt voraussetzen: das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in einer künstlichen sinnlich vollkommenen Vorstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit" (I, 285). — Soll nun damit aber die künstlerische Darstellung alles und jedes Unvollkommenen ausgeschlossen sein? Keineswegs! Denn „die Vorstellung durch die Kunst kann sinnlich vollkommen sein, wenn auch der Gegenstand derselben in der Natur weder gut, noch schön sein würde." Sowohl das angenehme wie das unangenehme Vorbild der Natur wird in der künstlerischen Wiedergabe Wohlgefallen erregen können — eine Anschauung, die sich übrigens mit Notwendigkeit aus der ganzen ästhetischen Betrachtungsweise Mendelssohns ergibt und deren Details wir noch bei der Besprechung seiner Illusionstheorie näher kennen lernen werden.

Also weder bloße Naturnachahmung noch bloße Nachahmung der schönen Natur kann das Endziel der Kunst sein. Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung des Abbildes mit dem Urbilde allein bereitet allerdings schon ein gewisses Lustgefühl, weil jedwede getreue Nachahmung an und für sich den Begriff der Vollkommenheit mit sich führt, aber dasselbe „berührt nur, so zu sagen, die Oberfläche der Seele." Schon ein ungemein größeres Vergnügen gewährt uns die geistige Vollkommenheit des Künstlers, die aus jedem wahren

Kunstwerk zu uns spricht, insofern es ein sichtbarer Abdruck von den Fähigkeiten seines Schöpfers ist. Diese offenbaren sich schon in der Auswahl des Sujets: „Das Gleichgültige wird mit Recht ausgeschlossen, indem es an und für sich gar keine Empfindungen erregt, und also bloß ein frostiges Wohlgefallen an der Nachahmung zu erregen fähig ist. Hingegen muß das Nachbild durch die Kunst alle Erfordernisse eines schönen Gegenstandes vereinigen. Es wird also fürs erste mannigfaltige Teile haben müssen. Das Einerlei, das Magere, das Unfruchtbare ist dem Geschmacke unerträglich" (I, 288). Weitere, in den „Briefen" bereits ausgesprochene oder angedeutete Anforderungen sind, daß „die Teile auf eine sinnliche Art übereinstimmen, ein Ganzes ausmachen", daß die bestimmten Grenzen der Größe nicht überschritten werden, und daß „der Gegenstand der schönen Künste anständig, neu, außerordentlich, fruchtbar u.s.w." sei (I, 288). Aus alledem geht hervor, daß es dem Künstler bisweilen zukommt, „die Natur zu verlassen und die Gegenstände nicht völlig so nachzubilden, wie sie im Urbilde anzutreffen sind."

Denn die Natur verfolgt viel höhere Absichten als die Schönheit,[1] der die Kunst zustrebt, und unmöglich kann „der eingeschränkte Raum, welchen wir von der Natur betrachten können" und insofern er in die Sinne fällt, alle Eigenschaften der idealischen Schönheit erschöpfen.

„Der menschliche Künstler hingegen wählt sich einen Umfang, der seinen Kräften angemessen ist. Seine Absichten sind so eingeschränkt als seine Fähigkeiten. Sein ganzer Endzweck ist, die Schönheiten, die in die menschlichen Sinne fallen, in einem eingeschränkten Bezirke vorzustellen. Er wird also den idealischen Schönheiten näher kommen können, als die Natur in diesem oder jenem Teile gekommen ist, weil ihn keine höheren Absichten zu Abweichungen veranlassen. Was sie in verschiedenen Gegenständen zerstreut hat, versammelt er in einem einzigen Gesichtspunkte, bildet sich ein

1) Im fünften Briefe „Über die Empfindungen" heißt es sogar: „Wie sehr würde der Schöpfer seinen Zweck verfehlt haben, wenn er nichts als Schönheit gewesen wäre" (I, 121). Vgl. ferner aus den Anmerkungen zum Laokoonentwurf (Lessings Werke, Lachm.-Muncker XIV, 368): „Einem jeden endlichen Dinge kömmt eine dreifache Form zu. Eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zweite in der Natur der Dinge, allwo sie mit der Materie verbunden ist, und die letzte in dem Geiste des Betrachtenden. Die erste Form ist allezeit die vollkommenste und sie macht das Ideal des Künstlers, oder das subjektive Ideal aus. Das objektive Ideal [das also für den Menschen nirgend in die Erscheinung tritt] ist das Maximum der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreichet und eben deswegen in allen ihren Teilen nicht erreichen können. Auch war die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht, und sie hat sehr oft der Vollkommenheit oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen."

Ganzes daraus, und bemüht sich es so vorzustellen, wie es die Natur vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses begrenzten Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre. Nichts anders als dieses bedeuten die gewöhnlichen Ausdrücke der Künstler: die Natur verschönern, die schöne Natur nachahmen u.s.w. Sie wollen einen gewissen Gegenstand so abbilden, wie ihn Gott geschaffen haben würde, wenn die sinnliche Schönheit sein höchster Endzweck gewesen wäre, und ihn also keine wichtigeren Endzwecke zu Abweichungen hätten veranlassen können. Dieses ist die vollkommenste ideale Schönheit, die in der Natur nirgend anders, als im ganzen anzutreffen, und in den Werken der Kunst vielleicht nie völlig zu erreichen ist. Der Künstler muß sich also über die gemeine Natur erheben; und weil die Schönheit sein einziger Endzweck ist, so steht es ihm frei, dieselbe allenthalben in seinen Werken zu konzentrieren, damit sie uns stärker rühre" (I, 289).

Es ist in diesem Abschnitt, der seiner Wichtigkeit wegen wörtlich angeführt werden mußte, vielleicht zum erstenmal[1]) in der Geschichte der deutschen Ästhetik mit Klarheit und Energie der Grundsatz ausgesprochen, daß die Kunst keinen anderen Zweck verfolgen solle, — falls sich da noch von einem Zweck reden läßt, — als die Darstellung idealischer Schönheit. Die grundlegenden Sätze des „Laokoon" wandeln in denselben Spuren, und die ganze klassische Zeit hat sich zu diesem ästhetischen Prinzip bekannt.

Was bedeutet nun aber nach Mendelssohn der Begriff

„Idealische Schönheit"

für die Kunstpraxis? Sollte damit wirklich, wie H. Hettner („Die dtsche. Lit. im 18. Jahrh." II², 220) meint, nur einem „hohlen Idealismus" das Wort geredet sein, der etwa die Darstellung alles Häßlichen oder gar Charakteristischen aus der Kunst verbannt wissen möchte? Denn doch nur ein solcher, das Weltganze in willkürlicher Verschönerung wiederspiegelnder Idealismus verdiente das Beiwort „hohl". Hettner führt zum Beweise seiner Auslegung an, daß in unserer Abhandlung „der Charakter Grandisons als bewunderungswürdigstes Meisterstück der Dichtung gepriesen wird, wie andrerseits in einem Briefe an Lessing (V, 59) Homer getadelt wird, daß sich in ihm keine so reinen Charaktere wie Cato, Grandison und Brutus finden."

1) Daß M. indes wieder an Breitinger anknüpft, hebt Braitmaier (II, 210) hervor, „aber während dieser noch meint, das vollkommenste Werk der Kunst komme selbst dem unvollkommensten der Natur an Schönheit nicht gleich, faßt M. als der erste in Deutschland das Verhältnis des Kunstschönen zum Naturschönen richtig auf."



Schon **Kanngießer** (a. a. O., S. 81) hat diesen Einwurf als unbegründet mit dem Bemerken zurückgewiesen, daß Grandison lediglich als — allerdings nicht glückliches — Beispiel für die in unserer Schrift auseinandergesetzte Kunst des Dichters, alle Strahlen der „Vollkommenheit" in einen Brennpunkt zu konzentrieren, angeführt ist. Grandison soll doch wohl nicht die idealische Schönheit an sich repräsentieren, sondern nur „**eine** idealische Schönheit", und wer weiß, ob Mendelssohn als eine solche in gewissem Sinne nicht auch einen Othello, ja einen Richard III. oder Jago würde haben gelten lassen. Und was jene Briefstelle über Homer betrifft, so haben wir schon oben S. 27 hervorgehoben, daß Mendelssohn über die einseitige Bewunderungstheorie schnell hinauswuchs. Von einem „Tadel" Homers ist in dem Briefe an Lessing vom Dezember 1756 übrigens nicht die Rede; die ganze Stelle ist vorsichtig gehalten, und ausdrücklich setzt der Briefschreiber hinzu: „Ich will durch die Anmerkung keineswegs den Homer heruntersetzen, und glaube vielmehr, daß ihn keiner von den Dichtern im ganzen erreicht hat, die nachher gekommen sind."

Es ist wahr, der herrliche, edle Held des populären Richardsonschen Romans gilt dem menschenfreundlichen Mendelssohn als ein handliches, in die Augen springendes Beispiel für die Kunst und Aufgabe des Dichters; damit kann aber nicht gesagt sein, daß er sich die ganze Poesie mit lauter Grandisons angefüllt zu sehen wünschte. Haben wir nicht oben gesehen, daß er die Idealschönheit der Poesie keineswegs in der Vollkommenheit der Charaktere und Handlungen suchte? Und widerspricht der Annahme eines wesenlosen, schemenhaften Idealismus nicht schon die wenige Seiten vorhergehende Ausführung der „Hauptgrundsätze", daß auch die häßliche Natur einen Gegenstand der Kunst abgeben und in der Nachahmung Wohlgefallen erregen könne? Nur wenn man den einen Abschnitt, auf den sich Hettner bezieht, herausgreift und nicht einmal die übrigen Teile derselben Abhandlung berücksichtigt, ist es möglich und begreiflich, ihrem Verfasser einen Kultus rein formaler bezw. moralischer Schönheit unterzuschieben. Bei einem solchen Verfahren läßt sich aber ebensogut auch das Gegenteil folgern, wie denn tatsächlich **Braitmaier** (II, 206 f.) in seinem Räsonnement über eine frühere Stelle der „Hauptgrundsätze" zu der Unterstellung gelangt, Mendelssohn habe die Kunst „**als photographisch-treue Wiedergabe** [der Natur] **in dem krassen Sinne**" aufgefaßt. Wie reimt sich dieser krasse Naturalismus mit dem „hohlen Idealismus" Hettners? Wer hat recht? Sicherlich weder der eine noch der andere Interpret, weil nämlich beide ihren Autor nicht ausreden lassen. Wo Mendelssohn die Nach-

ahmung in Rechnung zieht, spricht er doch wahrlich nicht von dem Grundwesen aller Kunst — im Gegenteil, verwirft er ja gerade die Nachahmungstheorie Batteux' als den „unfruchtbarsten Grundsatz" — vielmehr spricht er, zumal in der zweiten Redaktion der Abhandlung, lediglich von „einer notwendigen Eigenschaft" künstlerischer Darstellung, und daß die Nachahmung der Natur eine solche ist, läßt sich wohl kaum in Abrede stellen; was sonst noch zum Kunstwerk gehört, wird ja noch später ausführlich dargetan.

Um jedem Zweifel zu begegnen und die Sache ganz klarzustellen, seien auch hier zeitlich nahestehende Äußerungen über denselben Gegenstand aus Mendelssohns ästhetischen Schriften herangezogen. So bespricht er im 60. und den folgenden Literaturbriefen Sulzers „Kurzen Begriff aller Wissenschaften" und zitiert daraus eine Stelle über Malerei: „„Die Theorie der Malerkunst", sagt Herr Sulzer (§ 79), „lehret, wie das Schöne in sichtbaren Gegenständen durch die Zeichnung und Farben auf einen flachen Grund vorzustellen sei." Diese Beschreibung ist unvollständig. Warum nur das Schöne in den sichtbaren Gegenständen? Sollte man nicht hieraus schließen, daß die Malerei die Dinge, die in der Natur nicht schön sind, gar nicht vorstellen müsse? und dieses kann Herr Sulzer unmöglich gemeint haben. Die Malerei weiß nicht nur die häßlichen Gegenstände auf eine angenehme Art zu bearbeiten; sondern sie ist vielleicht die einzige schöne Kunst, die sich sogar mit den ekelhaften Gegenständen abgibt. Ich möchte also lieber sagen: „die Theorie der Malerkunst lehrt, wie die sichtbaren Gegenstände u.s.w. schön vorzustellen sind".[1]) Doch auch dieser Beschreibung mangelt ein wesentliches Stück, „die Rührung" ꝛc. (IV, 1, 577).

Denselben Standpunkt behauptet Mendelssohn in seinen Anmerkungen zum Laokoonentwurf, und hier sogar in ausdrücklichem Gegensatz zu Lessing. Lessing ist es, der tatsächlich in der „Malerei" nur die Schönheit gelten lassen und die Häßlichkeit, „da ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll," „gänzlich davon ausschließen" will. Dazu

1) Ähnlich unterscheidet M. im 85. L. B., wo er Schlegel in der Auffassung der Schäferpoesie opponiert: „Wie kommt es also, daß Herr Schlegel von nichts als sanften Empfindungen, und noch dazu eines „glückseligen Lebens", wissen will? Ich will ihm indessen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Worte „sanfte Empfindungen einer glücklichen Lebensart", worin die ganze Kraft seiner Erklärung liegt, mögen vielleicht mehr dem Ausdrucke, als dem Sinne nach, fehlerhaft sein. Vielleicht soll sanft hier nicht sowohl ein Beiwort der Empfindungen als des Kolorits sein, das der bukolische Dichter seinem Gemälde geben muß" ꝛc. (IV, 2, 20).

bemerkt Mendelssohn: „Abermals nicht allgemein. Sie [die Häßlichkeit] kann durch den Kontrast die Schönheit erhöhen. Die Satyrn, die Faunen, die den Wagen des Bacchus und der Ariadne ziehen. Pluto, der die Proserpina entführt. Der Grund, den Sie anführen, beweiset nichts. Das Vergnügen ist der höchste Zweck der schönen Künste, aber nicht die reinen angenehmen Empfindungen. Die vermischten sind davon nicht ausgeschlossen" (Lessings sämtl. Schriften, hrsg. v. Lachmann-Muncker, XIV, 350). Nach Lessing fehlen dem Maler die Mittel, „das Häßliche gleichsam zu adouzieren". Mendelssohn dagegen sagt: „Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie sich des Hogarthschen Tanzes [wohl der Kupferstich, der mit einem anderen der Myliusschen und von Lessing neu herausgegebenen Übersetzung der „Analysis of beauty" beigegeben war]. Alle häßlichen Figuren in demselben sind lächerlich. Der Slop, Sancho, Don Quixote u.s.w. Thersites würde auch in der Malerei lächerlich sein" ꝛc. (Lachm.-Muncker, XIV, 350 f.). Sehr interessant, schon wegen ihrer Verwandtschaft mit dem oben aus den Literaturbriefen mitgeteilten Passus, ist noch folgende Stelle: Lessing: „Da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind, und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit bestehet, so ist es offenbar, daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das Idealische Schöne. Und da das" — — Nun unterbricht Mendelssohn: „Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Wert der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu" (Lachm.-Muncker XIV, 354).

Wir ersehen aus alledem, daß der Vorwurf des „hohlen Idealismus" unbegründet ist, und wenn er schon erhoben werden soll, weit eher Lessing träfe, der die Schönheit der Form oft übermäßig betonte, als Mendelssohn, der auch die „Rührung"[1]) unter die vom Kunstwerk ausgehenden Wirkungen aufgenommen wissen will.

Wenn der in Rede stehende Abschnitt der „Hauptgrundsätze", zumal aus seinem engeren und weiteren Verbande herausgeschnitten, im Sinne einer hyperidealen Kunstrichtung gemeint zu sein scheint, so liegt das übrigens daran, daß Mendelssohn bei Aufstellung seiner Theorie mehr von der bildenden Kunst ausgeht, als von den „schönen Wissenschaften". Wir dürfen nie aus den Augen verlieren, daß sich die Ästhetik damals noch in ihrem Kindesalter befand. Kein Wunder, wenn ihre Jünger —

---

1) „Im damals üblichen, allgemeineren Sinne von jedem Eindruck auf das Gemüt zu verstehen" (Blümner, „Lessings Laokoon", ²1880, S. 84).

keinen ausgenommen, selbst Lessing nicht, der oft von der Kunst spricht, wo er nur die Plastik meint, — die noch schwankenden Grenzen der einzelnen Kunstgebiete übersprangen und von allen mancherlei behaupteten, was nur dieser oder jener Kunst zukommt.

Mendelssohn nun stand, wie sich das noch weiter zeigen wird, bei der Niederschrift der „Hauptgrundsätze" unter dem mächtigen Einfluß Winckelmanns, dem fast nur die bildende Kunst am Herzen lag, der seine Theorie nach den ihm bekannten Resten der antiken Plastik aufbaute und daher die vollkommenste Schönheit als das Ideal der „Malerei" und dann in ungerechtfertigter Verallgemeinerung der Kunst überhaupt ansah.[1]) Es ist recht charakteristisch, daß die unmittelbar folgenden Beispiele für die eben entwickelten Abstraktionen Mendelssohns aus der bildenden Kunst genommen und ihm in Wahl und Ausdruck von Winckelmann recht eigentlich suggeriert sind:

„Die Figuren der Natur werden von allen Kennern der Bildhauerkunst unter die Antiken gesetzt. Die Umrisse der Natur sind etwas mager, und ihre Köpfe nicht so edel, nicht so ausdrucksvoll, als die Köpfe der Antiken. Denen also, die nicht Genie genug haben, das idealische Schöne aus den Werken der Natur zu abstrahieren, kann die fleißige Beobachtung der Antiken nützlicher sein, als die Betrachtung der Natur" (I, 289).

Damit und mit den vorhergehenden allgemeineren Lehren vergleiche man nun Sätze wie die folgenden aus Winckelmanns berühmten „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" ꝛc. (1755):

„Ich glaube, ihre Nachahmung [die des Antinous und Apollo] könne lehren, geschwinder klug zu werden, weil sie [gleichsam „die, die nicht Genie genug haben, das idealische Schöne aus den Werken der Natur zu abstrahieren"] hier in dem einen den Inbegriff desjenigen finden, was in der ganzen Natur ausgeteilet ist, und in dem andern, so weit die schönste Natur sich über sich selbst kühn aber weislich erheben kann . . . Wenn der Künstler auf diesen Grund bauet, und sich die Griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen lässet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird. Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Altertums werden die Begriffe des Geteilten in unserer Natur bei ihm läutern und sinnlicher machen" ꝛc. (Dtsche. Literaturdenkm. des 18. u. 19. Jhs., XX S. 18).

---

1) Vgl. dazu Lotze, „Gesch. d. Ästh". (1868) S. 19, 20. 22. Daß auch die Schönheitslehre des „Laokoon" völlig nur auf die Plastik anwendbar ist, hat übrigens schon Nicolai gesehen. In dem Briefe an Lessing vom 25. März 1769 kommt er auf Garves Rezension des Werkes zu sprechen und fügt hinzu: „Dasjenige, was ich, wie Sie wissen, vor dem Abdrucke Ihnen eingewendet, daß in Absicht auf die Anwendung der Schönheit ein großer Unterschied zwischen Bildhauerei und Malerei stattfinde und daß Sie nur in Absicht der erstern völlig Recht hätten, hat er auch etwas bewiesen, aber von einer andern Seite" (Lachm., 1838/40, XIII, 172).



Ein Zeichen für die gewissenhaft beobachtende Art Mendelssohns ist es übrigens, daß er sich dieser Übertragung der Schönheitslehre aus einem Gebiet ins andere, später wenigstens, wohl bewußt geworden ist. In einem längeren Exposé zum Laokoonentwurf heißt es nämlich: „Ich stelle mir vor, daß die Regelmäßigkeit und Schönheit des Ganzen Ideen sind, auf welche man in der Poesie nicht geraten kann, wenn wir sie nicht von der Malerei und Bildhauerkunst entlehnen und auf die Dichtkunst anwenden; denn da die Begriffe in der Dichtkunst auf einander folgen, so sehen wir so leicht die Notwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Teile zusammen als ein schönes Ganze zu betrachten und in ihrer Verbindung zu übersehen. Hingegen ist bei der Malerei und Bildhauerkunst, die die Begriffe zusammen als ein Ganzes darstellen, das Ganze auch immer das erste, worauf wir sehen. Allhier haben also die Regeln von der Schönheit des Ganzen gar leicht erfunden und hernach per principium reductionis auf Poesie und Beredsamkeit angewandt werden können" (Lachm.-Muncker XIV, 367).

Ähnlich weiter unten: „Je zusammengesetzter eine Schönheit ist, desto weniger kann jedes von ihren Teilen das Ideal erreichen, das ihnen zukommen würde, wenn sie isoliert wären. Eine einzige Linie erreicht das Ideal, wenn sie die Windung der Wellenlinie hat; in zusammengesetzten Figuren hingegen muß die Anordnung des Ganzen eine solche Wellenlinie ausmachen, aber jede einzelne Linie entweder mehr oder weniger gewunden sein. Das Ideal kommt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, transcendentaliter hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit, und folglich ihr Ideal" .... „Die Schönheit kommt, der ersten und ursprünglichen Bedeutung nach, nur den körperlichen Formen zu" (Lachm.-Muncker XIV, 369).

Also Winckelmann und seine Begeisterung für die antike Plastik haben diesen allgemeinen Betrachtungen über die Künste Richtung und Wege gewiesen. Nichtsdestoweniger hat Mendelssohn offenbar nie den beschränkten Standpunkt vertreten, daß nur und ausschließlich Darstellung des Schönen die Aufgabe der Kunst sei; nicht einmal der bildenden, die darauf noch am ehesten Anspruch hätte. Ihm nun gar in der Poesie eine solche Auffassung zu oktroyieren, wäre vollends verfehlt. Er wußte wohl, daß „sich das Gebiet der schönen Wissenschaften auf alle nur ersinnlichen Gegenstände erstreckt", also auch auf die häßlichen und selbst widerwärtigen, während der Gegenstand der schönen Künste

allerdings eingeschränkter ist, und die in einem festen und sichtbaren Material arbeitenden Künstler in der Verwendung des Häßlichen ungleich vorsichtiger sein müssen („Hauptgrundsätze" I, 292).

Ich fasse nunmehr die gewonnenen Resultate über diese Frage in folgenden Sätzen zusammen: Unter „idealischer Schönheit" versteht Mendelssohn nicht eine frostige und exklusive Darstellung des Schönen, sondern die schöne Darstellung. Diese bezieht sich auf den Gesamteindruck des Kunstwerks, in dem die in der Natur zerstreuten Vollkommenheiten des behandelten Gegenstandes in hervorragendem Maße zum Ausdruck gelangen, widerspricht aber keineswegs der Wiedergabe des Häßlichen und Unvollkommenen in den einzelnen Teilen des Kunstwerks. Das sind Forderungen, die zunächst, und in ihrer ganzen Strenge nur für die „bildende Kunst" und die verwandten Gebiete gelten. Die „schönen Wissenschaften" haben eine andere Idealschönheit; in ihnen handelt es sich nicht sowohl um die Konzentration der Schönheiten, als der das Wesen des darzustellenden Objektes ausmachenden, charakteristischen Merkmale; hier tritt die naturgetreue Nachahmung mehr in den Vordergrund. Das Häßliche und Unvollkommene hat somit in der Poesie eine weit größere Berechtigung als in der bildenden Kunst, wenn es auch nie um seiner selbst willen dargestellt werden soll.

Es ist das im Grunde die Theorie, die sich in der klassischen Blütezeit unserer Literatur auf das herrlichste erfüllt hat und die von den führenden Geistern der Nation freudig anerkannt wurde. Ob sie sich bei ihrem klassizistischen Grundcharakter in den verschiedenen Phasen der fortschreitenden deutschen Kunstentwickelung immer bewährt hat und immer bewähren kann, ist eine andere Frage, der wir hier nicht näher zu treten brauchen.

Sprechen wir es daher getrost aus, daß Mendelssohn eine allzu engherzige idealisierende Richtung ebenso wenig verfolgt hat wie eine moralisierende. Braitmaier macht sehr richtig darauf aufmerksam, daß sich bei ihm sogar Ansätze zur Unterscheidung eines idealen und charakteristischen Kunststils finden, ohne daß es ihm freilich gelungen wäre, diese fruchtbaren Keime zur Reife zu bringen (Braitmaier, a. a. O., II, 162 ff.). Entschiedenheit und Konsequenz war eben seine Sache nie!

Zu der hier geforderten Kunst der Idealisierung gehört, wie wir S. 45 gesehen haben, als erster künstlerischer Akt die richtige Wahl, Sichtung und Verwertung des künstlerischen Rohstoffs. Nicht alles, was ist, ist ästhetisch berechtigt. Auch zu dieser

Lehre der „Hauptgrundsätze" seien, soweit sie die Poesie betrifft, noch einige illustrierende Beispiele aus den kritischen Referaten angeführt.

Die Liebesbriefe der „Neuen Héloise" sind dem Referenten zu geschraubt, gekünstelt und schwülstig. Im Eingange des 168. Literaturbriefes fingiert er den Einwurf, ob er mit der Sprache der Zärtlichkeit so vertraut sei, um alle Farben zu kennen, deren sie sich in Wirklichkeit bedient, und fährt dann fort: „Nein, so teuer möchte ich die Befugnis zum Kunstrichter nicht erkaufen. Doch diese Ausflucht rettet nicht. In der Natur kann vieles sein, das in der Nachahmung unnatürlich ist. Ehe die Natur dem Virtuosen zur Richtschnur dienen kann, muß sie sich erst selbst den Regeln der ästhetischen Wahrscheinlichkeit unterwerfen" (IV, 2, 269). Weiter zitiert er eine Reihe von Briefen Juliens und St. Preux', um den Abschnitt mit dem Ausruf zu schließen: „Dem Himmel sei Dank! Was glauben Sie, daß nun endlich in diesem Briefe gestanden? Die Wiederholung dessen, was St. Preux so oft von seiner Geliebten gehört, und der Leser schon mehr als zu oft hat lesen müssen. Ich glaube, daß alle diese Unruhen in der Natur möglich sind: wer wird aber alles beschreiben, was in der Natur möglich ist?" (IV, 2, 272).

In den Gedichten der Karschin findet Mendelssohn stets einzelne Schönheiten, aber „von dem schönen Ideal einer Ode muß die Dichterin nicht den mindesten Begriff haben." „Überhaupt muß sie vermutlich niemals ihre Materie vorher überdenken, um die Ideen, welche ihr das Subjekt darbietet, zu mustern; sondern sie dichtet, sobald sie nur will, schreibt eine Anzahl Strophen hin, bis sie glaubt, daß die Ode lang genug sei, und sinnt sodann auf eine Schlußstrophe." Es folgen Beispiele, teils ergötzlicher Natur, und dann die Abfertigung solch planlosen Versemachens: „Wer hat diese Gedanken zusammengefügt? der Zufall, nichts anders als der Zufall; denn daß sie in der Natur vielleicht wirklich so auf einander gefolgt sind, dieses gibt doch wohl keinen tüchtigen Grund, sie auch in der Kunst so zu ordnen, wenn sie zusammen kein Ganzes ausmachen?" (IV, 2, 436 ff.).

Wir finden in diesen Zitaten den Gegensatz von realer und ästhetischer Wahrheit, oder wenn man will, von

Wahrheit und Wahrscheinlichkeit

ausgedrückt. Die Lehre ergab sich aus dem Schulsystem und war bereits von Breitinger, Baumgarten, Meier und Lambert behandelt worden. Der Begriff der Wahrscheinlichkeit war mit vielen anderen allmählich aus dem Logischen ins Ästhetische verpflanzt worden. Wie die niederen Seelenkräfte nur

als ein analogon rationis galten, so gestaltete sich auch die Theorie derselben zu einer Analogie der Logik.[1])

Ein Spezialfall gleichsam ist der Gegensatz von poetischer und historischer Wahrheit, der von Mendelssohn ebenfalls klar erkannt ist und später bei Lessing in seinem literarischen Kampfe gegen die Franzosen eine Rolle spielt. Im 311. Literaturbriefe wird Joh. El. Schlegels „Herrmann" gewürdigt: große Vorzüge, aber Mangel an Handlung und innerlicher Motivierung! „Die Deutschen verschwören sich wider die Römer; man weiß nicht, warum eben jetzt. Varus hat sie ins Lager fordern lassen. Dieser geringe Umstand kann in der Geschichte die größten Revolutionen veranlassen; aber auf der Bühne ist er zu unwichtig, eine Empörung von solcher Erheblichkeit zu verursachen. Hier hätte der Dichter von der Geschichte abweichen und eine wahre oder scheinbare Beleidigung ersinnen müssen, welche eben jetzt die Gemüter aufgebracht" (IV, 2, 452).

Verwandte Äußerungen lassen sich vielfach nachweisen. Das mit der tatsächlichen Begebenheit oder durch die Geschichte gebotene Material — ist der Sinn von Mendelssohns Lehre — muß erst verdichtet werden; aus den vielen Verzweigungen des Interesses, das wir an den Ereignissen in ihrer bunten Mannigfaltigkeit nehmen, ist erst ein Hauptinteresse herauszuschälen. Die Aufmerksamkeit des genießenden Subjekts ist nicht zu zerstreuen, sondern zu konzentrieren — selbst auf Kosten der historischen Wahrheit. Konzentration der dramatischen und epischen Handlung, Geschlossenheit der künstlerischen Komposition oder (um seine eigenen Worte zu brauchen) die in den „Hauptgrundsätzen" erhobene Forderung, „daß alle Teile ein Ganzes ausmachen müssen", sind mit die wesentlichsten Gesichtspunkte, unter denen der Kritiker der „Bibliothek" und der „Literaturbriefe" ein Kunstwerk beurteilt. Belege bieten u. a. die nicht in die Gesammelten Schriften aufgenommene, sicher aber von Moses stammende Kritik über den „Tod Adams" von Klopstock in der „Bibliothek" (II. Bandes 1. Stück), die Referate über „Johanna Gray" (s. IV, 494 f.), über „Clementina von Porretta" (s. IV, 2, 150 f.) und über „Codrus" (s. IV, 2, 302).

Natürliche und willkürliche Zeichen.

Der zweite Teil der „Hauptgrundsätze" beschäftigt sich mit der Einteilung der Künste nach natürlichen und willkürlichen

1) Siehe darüber die weit ausholenden Untersuchungen R. Sommers a. a. O., S. 19, 38 f., 138, 180 ff. 2c., ferner in bezug auf Baumgarten: Braitmaier II, 38 ff. und H. von Stein, „Entstehung der neueren Ästhetik", S. 350.

Zeichen. „Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist. . . . Hingegen werden diejenigen Zeichen willkürlich genannt, die vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen worden sind“ (I, 290 f.).

Diese Lehre vom „Bezeichnungsvermögen“, die von Mendelssohn ähnlich noch in dem undatierten Aufsatz „Vom Ausdruck der Leidenschaften“ (IV, 1, 91 ff.) und in den Anmerkungen zum Laokoonentwurf (Lessings sämtl. Schriften, her. v. Lachm.-Muncker, XIV, 370) vorgetragen wird, lag in der zeitgenössischen Philosophie vorgebildet und war wie die Wahrscheinlichkeitstheorie aus der Logik für die Ästhetik gewonnen. Meier war der erste deutsche Ästhetiker, der eine allerdings noch sehr verworrene Lehre von den ästhetischen Zeichen durchzuführen suchte. Auf S. 609 seiner „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften“ heißt es: „Durch ein Zeichen verstehen wir alles dasjenige, welches ein Mittel ist, die Wirklichkeit einer anderen Sache zu erkennen. . . . Der Zusammenhang zwischen dem Zeichen und der bezeichneten Sache beruht entweder auf der Natur des Zeichens und der bezeichneten Sache (signum naturale) oder er beruht auf der willkürlichen Wahl eines denkenden Wesens (signum arbitrarium seu artificiale)“.

Sommer bezeichnet es (S. 130) „neben Lessings unbestrittenem Ruhme“ als das Hauptverdienst Mendelssohns, den Versuch Meiers in klarer und folgenreicher Weise wieder aufgenommen zu haben. Ich vermag dieses Verdienst schon im Hinblick auf Mendelssohns Gesamtleistungen unmöglich so hoch zu veranschlagen. Einmal ist der ganzen Lehre nicht eine gewisse Unsicherheit und Unbestimmtheit abzusprechen, die schon die Zeitgenossen deutlich herausfühlten.[1]) Und dann, glaube ich, übersieht Sommer die Vorgängerschaft des Engländers Jakob Harris, von dem Mendelssohn hierin wie in manchen Punkten abhängig sein dürfte.[2]) Jedenfalls ist die Theorie bei Harris schon weit

---

1) Vgl Sulzer, „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ I, 52b, Jördens, „Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten“, Band III, Herder, her. von Suphan, III, 135 ff. — dazu Haym, „Herder“, I, 247 — und endlich Lessing (Brief an Nicolai von 1769; Lachm., 1838/40, XII, 224) und Mendelssohn selbst, der auf die Regel sofort die Ausnahmen folgen läßt.

2) Unumstößlich beweisen läßt sich diese Abhängigkeit von Harris' „Abhandlungen“ freilich nicht, aber es ist kaum denkbar, daß sich unser mit der englischen Literatur eng vertrauter Forscher ein für seine Abhandlung so wichtiges und im Laufe der Zeit so bekannt gewordenes, dazu noch von Lessings Freunde Müchler bereits 1756 zum Teil übersetztes Buch (von 1744!) völlig hätte entgehen lassen. Gegenüber den bei Braitmaier im Nachtrage (II, 280) ausgesprochenen Zweifeln, seien hier mehrere Punkte der

entfalteter und „folgenreicher" als bei Meier. In dem zweiten seiner bekannten Three Treatises, dem „Gespräch über Musik, Malerei und Poesie" — ich zitiere nach der Übersetzung der dritten Auflage von 1780 — heißt es (S. 75 f.): Die Künste „kommen darin mit einander überein, daß sie alle mimisch und nachahmend sind. Verschieden sind sie, insofern sie durch verschiedene Mittel nachahmen, die Malerei durch Figur und Farbe, die Tonkunst durch Ton und Bewegung; Malerei und Tonkunst durch natürliche Mittel, Dichtkunst größtenteils durch ein Mittel, das künstlich ist." Erklärend sagt hierzu die Anmerkung c): „Eine gemalte Figur oder eine Komposition von musikalischen Tönen hat immer eine natürliche Beziehung auf dasjenige, wovon sie die Abbildung zu sein bestimmt sind. Aber eine Beschreibung mit Worten hat selten eine solche natürliche Beziehung auf die verschiedenen Ideen, von welchen die Worte die Symbole sind. Niemand versteht daher die Beschreibung, der nicht eben die Sprache spricht. Im Gegenteil sind musikalische und gemalte Nachahmungen allen Menschen verständlich."

Aus der Natur der Zeichen leitet Mendelssohn, wie Harris, die Einteilung in „schöne Künste und Wissenschaften"[1]) ab. „Die schönen Wissenschaften, worunter man gemeiniglich die Dichtkunst und Beredsamkeit versteht, drücken die Gegenstände durch willkürliche Zeichen, durch vernehmliche Töne und Buchstaben aus." Da nun alle möglichen und wirklichen Dinge durch willkürliche Zeichen ausgedrückt werden können, sobald wir einen klaren Begriff von ihnen haben, so ist

---

tatsächlichen Übereinstimmung angeführt. Schon bei Harris sind, falls mich die vorliegende Übersetzung nicht trügt, in kürzerer oder breiterer Ausführung behandelt:

1. die Zeichentheorie,
2. die Einteilung der Künste danach,
3. Coexistenz und Aufeinanderfolge der Zeichen,
4. das punctum temporis in der Malerei,
5. die unbeschränkte Nachahmung in der Poesie,
6. die Stellung der Künste unter einander,
7. ihre Verbindung mit einander.

In bezug auf die letzteren Punkte finden wir ganz analoge Ansichten wie bei M., insbesondere erinnern dessen musiktheoretische Betrachtungen lebhaft an die des Engländers. Nach alledem erscheint mir der Einfluß des englischen Kritikers auf M. und die deutsche Ästhetik so gut wie ausgemacht.

1) IV, 2, 210 bemerkt M. treffend, daß „hier der Sprachgebrauch das Wort Wissenschaft in uneigentlicher Bedeutung nimmt." „Der Franzose spricht belles lettres, aber nicht belles sciences. Die belles lettres verhalten sich zu den beaux arts nicht wie Wissenschaften zu Künsten, sondern wie Künste, die sich willkürlicher Zeichen, zu Künsten, die sich natürlicher Zeichen bedienen" (137. L. B. von 1760). Kant findet sich ähnlich mit dem Ausdruck in der „Krit. d. Urteilskr." § 44 (Rosenkranz und Schubert, IV, 173) ab, Herder im „Vierten krit. Wäldchen" (Suph. IV, 129).

das Gebiet des Dichters weit ausgedehnter als das des Künstlers, der vornehmlich auf die natürlichen Zeichen angewiesen ist. „Der Ausdruck in der Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst, Musik und Tanzkunst setzt keine Willkür voraus, um verstanden zu werden; er bezieht sich sehr selten auf die Einwilligung der Menschen, diesen oder jenen Gegenstand vielmehr so, als anders zu bezeichnen. Daher muß sich eine jede Kunst mit dem Teile der natürlichen Zeichen begnügen, den sie sinnlich ausdrücken kann“ (I, 292).

Diese warnende Schlußfolgerung, die man in der Tat als ein „Motto“ zu den scharfen Bestimmungen des „Laokoon“ (Sommer S. 131) bezeichnen könnte, hat Harris nicht mehr gezogen. Andrerseits ist Mendelssohns nachgiebige Natur gleich bereit, die eben gewonnenen Grenzen wieder zu verwischen. Denn „der Dichter bedient sich nicht selten solcher Worte und eines solchen Silbenmaßes, deren natürlicher Schall mit der bezeichneten Sache eine Ähnlichkeit hat[1]); und der Künstler sucht in den Werken der Kunst allegorische Bilder anzubringen, deren Bedeutung öfters bloß willkürlich ist“ (I, 295). Besonders vermag die bildende Kunst Gegenstände darzustellen, die an und für sich nicht sichtbar sind und daher durch natürliche Zeichen nicht direkt wiedergegeben werden können. Entweder führt der Künstler in solchen Fällen „mit dem Fabeldichter eine gewisse allgemeine Maxime, einen abgezogenen Begriff auf ein besonderes Beispiel“ zurück oder er „sammelt die Eigenschaften und Merkmale eines abstrakten Begriffs und bildet sich daraus ein sinnliches Ganze, das auf der Leinwand durch natürliche Zeichen ausgedrückt werden kann“ (I, 296).

Gegen die erste Form der — nur fälschlich noch so genannten — „Gedankenmalerei“ wird wohl kaum etwas einzu-

---

1) In dem bereits herangezogenen Aufsatze „Vom Ausdrucke der Leidenschaften“ erinnert M. an eine andere Art der Unterstützung der Poesie durch natürliche Zeichen, nämlich an die dramatische Aufführung eines poetischen Werks, die sich vermittelst der Ausstattung und schauspielerischen Darstellung natürlicher Zeichen bedient. Doch soll auch hier der Eindruck der willkürlichen Zeichen, als der eigentlichen Domäne der Poesie, nie durch die szenische Erscheinung verdunkelt werden, und Handlungen, die mittels der natürlichen Zeichen einen zu heftigen Eindruck auf den Zuschauer machen, sind zu verwerfen (IV, 1, 92). Verwandt damit ist folgende Stelle in dem Aufsatz „Von d. Herrschft. über die Neigungen“: „Daher sind die äußerlichen Verzierungen bei einer dramatischen Vorstellung nur zufällig und öfters schädlich, wenn sie durch ihre eigene Schönheit unsere Aufmerksamkeit von der Vorstellung abwenden“ (IV, 1, 44). v. Göcking, in dessen Buch „Nicolais Leben u. lit. Nachlaß“ (1820) dieser Aufsatz abgedruckt ist, führt als Beispiel für diese Lehre die allzugroße Pracht des Krönungszuges in der „Jungfrau von Orleans“ an, über die sich Schiller gelegentlich einer Berliner Aufführung mißliebig geäußert habe.

wenden sein. Offenbar ist hier von dem Vermögen der Kunst die Rede, das Besondere als typisch für das Allgemeine darzustellen, oder mit anderen Worten: mittels der künstlerischen Wiedergabe eines konkreten, individuellen Falls dem Genießenden eine allgemeine, aber nur im einzelnen zu versinnlichende Idee ästhetisch mitzuteilen. Wir denken an Goethes Wort, daß alle Kunst symbolisch sein muß, oder an seinen „Spruch", der „die Natur der Poesie" darin erkennt, daß der Dichter stets „im Besonderen das Allgemeine schaut": „sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät" (vgl. H. Baumgart, „Hdbch. der Poetik", S. 192).

Freilich die hierfür von Mendelssohn beigebrachten Beispiele sind keineswegs alle einwandsfrei. Es lassen sich gegen sie ähnliche Zweifel geltend machen, wie sie Moses selbst später gegen schlechtgewählte Beispiele für die Allegorie äußert. Wohl läßt sich die Zärtlichkeit der ehelichen Liebe in dem Abschiede Hektors von Andromache und tiefsinnige, weltvergessende Meditation in dem Untergange des Archimedes ausdrücken, der in seine Kreise vertieft nicht die Nähe der mordlustigen Feinde bemerkt. Wenn aber „der Held, welcher der Gewalt der Liebe trotzt, in der Person des Diomedes, der die Venus verwundet, abgebildet werden" soll, so würde man auf einem derartigen Bilde doch kaum mehr erblicken als einen Helden, der ein schönes Weib verwundet, — wie Moses in einem anderen Zusammenhange sagt, „ein untrügliches Kennzeichen, daß der Einfall mehr zur Dichtkunst" als zur Malerei gehört (1, 298). Ähnlich steht es um das Beispiel von Äneas als dem Symbole der Kindesliebe, und ganz verfehlt erscheint der Vorschlag, die den Bacchus umarmende Thetis als Ausdruck der Mäßigkeit im Gebrauche des Weines darzustellen.

Die zweite Art, „die Gedanken zu malen", ist die

Allegorie,

also die Darstellung eines Gegenstandes im Bilde eines andern für den Fall, daß sich der vom Künstler erstrebte Zweck nicht anders erreichen läßt. Schon früher hatten wir Gelegenheit, den Einfluß kennen zu lernen, den Winckelmanns begeisterte und begeisternde Kunstbetrachtung auf Mendelssohn ausübte; hier kommt dieser Einfluß noch deutlicher, und eingestandenermaßen zum Vorschein. Nicht gerade vorteilhaft, aber auch nicht so unvorteilhaft, wie man es bisweilen hingestellt hat. So geht Guhrauer („Lessing" II², 26) zweifelsohne zu weit, wenn er unserem Philosophen eine sklavische Nachfolge vorhält und der

Ansicht ist, daß er noch ganz im Sinne Winckelmanns, „in der Allegorie den edelsten Vorwurf für die bildende Kunst“ gesehen habe. Auch hier sei beiläufig wieder auf diametral entgegengesetzte Ansichten bei den Auslegern hingewiesen. Braitmaier schreibt nämlich II, 217: „Offenbar ist er [Moses] kein Freund der Allegorie“ ꝛc. Wo liegt die Wahrheit?!

Gust. Kanngießer („Stellung M. M.s“ ꝛc., 87 f.), der Guhrauer kritiklos folgt, nennt Moses ganz einen Schüler Winckelmanns, der in seiner Erstlingsschrift es wahrscheinlich gefunden habe, „daß die Malerei ebenso weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich den Malern möglich sei, dem Dichter zu folgen, wie es die Musik im stande sei zu tun.“ Wir haben aber eben von Moses gehört, daß der Gegenstand der schönen Künste, weil sie sich zunächst nur natürlicher Zeichen bedienen können, weit eingeschränkter ist als der der Poesie, die mit ihren willkürlichen Zeichen „alle nur ersinnlichen“ Dinge zu umfassen vermag (I, 292). Obiges Zitat beweist also nicht die Übereinstimmung mit Winckelmann, sondern gerade die Abweichung von ihm, wie sie sich auch noch weiter herausstellen wird.

Von Guhrauer wie Kanngießer wird der Halbheit Mendelssohns die „scharfschneidende“ Kritik Lessings vorgehalten, der nicht auf halbem Wege stehen geblieben sei und „die ganze Allegoristerei ebenso aus der Kunst verwiesen habe, als die Schilderungssucht aus der Poesie.“ Nun, das stimmt nicht ganz! Einmal darf nicht übersehen werden, daß Mendelssohn nur von der Allegorie in der bildenden Kunst spricht. Über diese schweigt sich aber Lessing in dem fertig gewordenen ersten Teile des „Laokoon“ mehr aus, als daß er sie verwirft. Seine Polemik im X. Abschnitt richtet sich ausdrücklich gegen die Sinnbildnerei in der Poesie, den „Lieblingsfehler der neueren Dichter.“ Und wenn bei Lessing gelegentlich auch die allegorische Malerei, gleich der historischen, zu kurz kam (vgl. den Brief an Nicolai von 1769. Lachm., 1838/40, XII, 224 f.), so bliebe wahrlich noch zu erwägen, ob Lessings kritische Waffe hier nicht allzu schneidig vorgegangen ist und ob gerade seine Äußerungen über die Allegorie den Anspruch abschließender Untersuchungen erheben dürfen (vgl. H. Baumgart, „Hdbch. d. Poetik“, bes. S. 188 ff., und C. Lange, „Die künstler. Erziehung d. deutschen Jugend“, Darmstadt 1893, S. 83).

Mir scheint, daß Moses ungefähr die rechte Mitte zwischen Lessings Zurückhaltung in dieser Frage und dem Enthusiasmus des „großen Verteidigers der allegorischen Malerei“ (I, 296) einhält. Denn wenn er Winckelmann auch im einzelnen berücksichtigt und sich ihm namentlich in der ersten, in

der „Bibliothek“ erschienenen Fassung der „Hauptgrundsätze“ bedenklich nähert, so bleibt er doch noch himmelweit von dessen einseitiger und maßloser Vorliebe für die Allegorie entfernt! Winckelmann wirft allerdings pictura und poesis bedenklich durcheinander: „Ein Künstler, der eine Seele hat, die dencken gelernet, läßt dieselbe nicht müßig und ohne Beschäftigung bey einer Daphne und bey einem Apollo; bei einer Entführung der Proserpina, einer Europa und bey dergleichen. Er suchet sich als einen Dichter zu zeigen, und Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu mahlen“ („Gdken. über die Nachahmung“ ꝛc. Neudrucke S. 39 f.). Wollte man weitere Stellen aus Winckelmann, die den Mendelssohnschen Ausführungen geradezu widersprechen, anführen, so täte man am besten, die letzten sechs bis acht Seiten der Erstlingsschrift völlig auszuschreiben. Überall begegnet man dem Standpunkt, daß die Allegorie Material für den Verstand bieten müsse, und recht bezeichnend ist der emphatische Schluß des genannten Büchleins: „Der Kenner wird zu dencken haben, und der bloße Liebhaber wird es lernen.“

Dem gegenüber betont nun Mendelssohn wiederholt, daß sich die Kunst unmittelbar nur an die Anschauung zu wenden habe und der Künstler sich davor hüten müsse, „daß seine Allegorieen nicht allzu spitzfindig werden; sie müssen sowohl natürlich als anschauend sein, d. i. die Beschaffenheit des Zeichens muß in der Natur des Bezeichneten gegründet sein, und wir müssen diese Übereinstimmung mit so leichter Mühe einsehen können, daß wir mehr an die bezeichnete Sache gedenken als an das Zeichen. Der Künstler muß also betrachten, daß er zwar mit unserer Seele, aber nur mit ihren unteren und sinnlichen Kräften reden soll; sobald Überlegung, Nachdenken und Anstrengung des Witzes erfordert wird, um die Bedeutung der Zeichen zu erraten, so hören sie auf sinnlich zu sein“ (I, 296 f.). „Er muß also,“ geht es in der ersten Fassung der später an dieser Stelle sehr gekürzten Abhandlung fort, „zwar hauptsächlich besorgt sein, natürliche allegorische Zeichen zu gebrauchen; weil es aber selten tunlich ist, alle Eigenschaften eines abstrakten Begriffs in ein sinnliches Ganze zu bringen, so muß er sich aller möglichen Hilfsmittel bedienen, seine Zeichen anschauend zu machen ..... Beziehen sich auch die Bilder des Künstlers wie die Hieroglyphen der Alten nur auf eine unmerkliche Ähnlichkeit mit dem Urbilde, so muß er undeutlich werden, weil der Zuschauer lebhafter an das Zeichen als an die bezeichnete Sache denket. Soll ein Schmetterling die Seele, ein goldenes Herz, das auf der Brust einer Person hänget, ein gutthätiges Herz, ein ge-

wisser Baum die Weisheit, ein Hirsch bald das nagende Gewissen, bald wir wissen nicht was bedeuten, so sind solche bloß symbolische Zeichen, und weit weniger anschauend als die willkürlichsten Worte. Ein solcher Ausdruck entfernt sich nicht allein von dem Wesen der Malerei, sondern er verleugnet den Charakter der schönen Kunst überhaupt, und gehört zu der Spitzfindigkeit, durch welche man die Schönheiten eines Stückes verdunkelt, indem man den Witz vergnügt, anstatt daß man die Sinne hätte entzücken sollen. Wir befürchten fast, daß, wenn man die Gebete, wie Herr Winckelmann vorschlägt, nach dem Homer malen sollte, ein wenig hievon mit unterlaufen möchte." („Bibl. d. sch. W." ꝛc. I. Bdes. 2. St. In der Ausg. von 1761 S. 255.)

Spricht aus solchen Sätzen noch der überschwengliche Allegorienkult Winckelmanns? Vergleichen wir! Winckelmann betont unablässig die verstandesmäßige Anregung, Mendelssohn die rein ästhetische Wirkung der Allegorie. Zwar spricht auch er noch von „dem großen Geheimnis, mit dem Aristides die Seele zu schildern und für den Verstand zu malen" (I, 295). Aber das ist nur eine Metapher, die er als Zitat wiederholt und mit dessen ursprünglichem, von Winckelmann festgehaltenem Sinn seine weiteren Deduktionen nichts mehr zu schaffen haben. Winckelmann fordert die kompliziertesten und unentwirrbarsten Gedankenmalereien,[1]) Mendelssohn verlangt unter Abweisung aller „Spitzfindigkeiten", daß das Bild schon an sich wirkungsvoll und verständlich sei. Die Beziehung auf ein Höheres, sinnlich Undarstellbares müsse sich zwanglos ergeben, Bild und Sinn sich durch vollkommene Ähnlichkeit decken.[2]) Bezeichnend ist es, daß er gleich an die Spitze der die Grundregel von den natürlichen und willkürlichen Zeichen einschränkenden Sätze die Mahnung stellt: „Allein der

1) Das Nonplusultra leistet er in dem 1766 erschienenen „Versuch einer Allegorie". „Es ist unglaublich zu lesen, wie weit sich selbst der Geschmack eines W verirren konnte. Da soll Trauer um Verstorbene durch die gr. Buchstaben *Θ. K.* angedeutet werden: das hieße sowohl „den unterirdischen Göttern" (*θεοῖς Καταχθονίοις*) als „des Todes und des Blitzes" (*θανάτου-Κεραυνοῦ*)!" ꝛc. Blümner, „Lessings Laokoon" 1880², S. 60.

2) I, 297 führt M. das Beispiel Winckelmanns an: Ein Esel mit dem Bilde der Isis beladen, deutet die Ehrfurcht des Volkes auf sich. Der allegorieenfrohe W. ruft aus: „Kann der Stolz des Pöbels unter den Großen in der Welt sinnlicher ausgedrückt werden?" und der zurückhaltende M. setzt hinzu: Freilich nicht, aber doch nur „wenn sich diese falsche Einbildung des Esels mit dem Pinsel gehörig ausdrücken läßt (woran noch zu zweifeln ist)." — Wer mit Winckelmann marschiert, ist nicht M., sondern Sulzer, der auch nach dem Erscheinen des „Laokoon" in der Allegorie die höchste und schwerste Leistung der Malerei sieht (Braitmaier II, 68).

Virtuose muß diese Ausschweifung aus einem Gebiete in das andere mit großer Behutsamkeit zu behandeln wissen" (I, 295).

Für Winckelmann schließen die Leistungen der Malerei mit der Allegorie als der höchsten erreichbaren Staffel ab, Mendelssohn tritt mit weit kälterem Blute nur für ihre Berechtigung bei richtiger und natürlicher Verwendung ein. Und diese Berechtigung völlig zu leugnen, erscheint mir allerdings untunlich. Man denke nur nicht immer an die allegorischen Machwerke eines Bernini, eines Lebrun, eines Dryden, sondern ziehe auch die Allegorieen eines Leonardo, Michelangelo, Thorwaldsen, Menzel, Stuck, eines Dante, Goethe und Schiller in Rechnung. Ich möchte mich hierin den Worten Hermann Baumgarts anschließen, der in seinem „Handbuch der Poetik" (91 ff. und 188 ff.) in schlagender Weise die künstlerische Notwendigkeit der Allegorie nachweist: „Jedes Kunstmittel, welches nicht einem höheren Zwecke in solcher Weise dient, daß derselbe auf anderem Wege nicht erreicht werden kann, ist in der Kunst nicht allein überflüssig, sondern als unnützes Spielwerk ihrer unwürdig. Wenn nicht also schon in dem Wesen der Allegorie ihre Unentbehrlichkeit für die Zwecke der Kunst nachgewiesen werden kann, und ebenso aus ihrer Definition nicht schon von vornherein erkennbar ist, in welchem Falle sie denselben widerspricht, so müßte sie freilich aus der Kunst ausgeschlossen werden. Beides aber läßt sich sehr wohl vereinigt erreichen."

Das eigentümliche Sonderrecht der Allegorie hatte Mendelssohn ebenso wie die Grundzüge ihres Wesens wenigstens dunkel gefühlt und nur vor der Spielerei mit dieser Darstellungsweise, die man immerhin „Allegoristerei" nennen mag, gewarnt. Ähnlich wie Lessing im „Laokoon" von den Sinnbildern sagt, daß sie „die Not erfunden" habe (Lachm.-Muncker IX, 73), sagt er von der Allegorie: „Auf diese und ähnliche Art muß sich der Künstler helfen, wann ihn sein Vorwurf nötiget, gleichsam die Schranken seiner Kunst zu überschreiten" („Biblioth." von 1761 S. 254).

Damit ist wohl sein Verhältnis zu Winckelmann und zugleich zu Lessing in diesem Punkte klargestellt: Ist jener in bezug auf die mittelalterliche Kunst der Personifikation, des Allegorisierens und Symbolisierens zu konservativ, so geht dieser im Kampfe gegen die Moden seines Zeitalters zu radikal vor. Mendelssohn dagegen sucht die zu weitgehenden Forderungen Winckelmanns in sachlicher Weise zu mildern und zu berichtigen, ohne sich freilich den nachteiligen Einwirkungen dieser Autorität ganz entziehen zu können. Das zeigt sich besonders in den Beispielen vermeintlich brauchbarer Allegorien, wie er sie so zahlreich in der ersten Fassung seiner Abhandlung beibringt.

Sie verraten noch so recht den Modegeschmack der Winckelmannschen Ära! In der zweiten Bearbeitung ist ein umfangreiches Stück — vielleicht unter Lessings Einfluß — weggelassen. Mit richtigem Instinkte hält er aber daran fest, daß es eine rein künstlerisch wirkende Allegorie gebe, während Lessing kein Bedenken trägt, von dieser Darstellungsform überhaupt zu erklären, daß hier „der Maler weniger Maler ist, als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist“ (in dem zitierten Brief an Nicolai).

Weitere Fassung des Begriffs „Ästhetik“.

Der letzte Teil der „Hauptgrundsätze“ beschäftigt sich mit der Verbindung der Künste unter einander. Gleich hier sei bemerkt, daß es zu den Verdiensten Mendelssohns gehört, den Begriff der Ästhetik weiter gefaßt zu haben, als es bei seinen Zeitgenossen üblich war. Was man damals so nannte, war eigentlich nur Poetik und Rhetorik oder doch eine ungerechtfertigte Verallgemeinerung ihrer Grundregeln. Dem Begründer der Wissenschaft ist daraus kaum ein Vorwurf zu machen, da ihn Krankheit und mißliebige Verhältnisse an dem Weiterbau, dessen Notwendigkeit er wohl einsah, verhinderten.[1]) Jedenfalls aber nimmt Baumgarten in seinen „Aesthetica“ auf die bildenden Künste nur ganz gelegentlich Rücksicht, so auf Malerei in den Kapiteln über lux aesthetica und colores (§ 614 ff.). Die Lücken blieben auch bei seinem Schüler G. Fr. Meier offen (Vgl. Hettner II⁴ S. 88 und Sommer S. 25). Meier ist sich wohl bewußt, daß die „Rede- und Dichtkunst nur von einer besonderen Art der schönen Erkenntnis handelt,“ holt aber doch die meisten Beispiele zu seinen „Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften“ nur aus diesen Gebieten. Doch hören wir hierüber Mendelssohn selbst, der Meiers Werk in der „Bibliothek“ von 1758 anzeigt und die Gelegenheit benützt, seine Gedanken von der Ästhetik überhaupt und von der Art, wie sie bisher abgehandelt worden, zu eröffnen“ (IV, 1, 313 ff.): „Uns dünkt, daß der Erfinder dieser Wissenschaft nicht alles geliefert habe, was seine Erklärung des Wortes Ästhetik verspricht. Die Ästhetik soll eigentlich die Wissenschaft der schönen Erkenntnis überhaupt, die Theorie aller schönen Wissenschaften und Künste enthalten; alle Erklärungen und Lehrsätze derselben müssen daher so allgemein sein, daß sie ohne Zwang auf jede schöne Kunst insbesondere angewendet werden können.“ Es folgen Beispiele

1) Braitmaier II, 144 f. nimmt als Gründe an, daß ihm Neigung und Talent sowie die nötige Kenntnis auf dem Gebiete der Kunst fehlten. Vgl. dagegen M. M. IV, 1, 375 f.



und der bereits oben angedeutete Tadel, wie unvollkommen sich noch die Arbeiten Baumgartens und Meiers — „letztere nichts als eine weitläufigere Ausführung der ersteren" — ausnehmen. Unvollkommen und noch nicht methodisch genug! Zwar kann man dem Weltweisen nicht genug Dank wissen, daß er den philosophischen und systematischen Geist in eine Wissenschaft eingeführt hat, in welcher man nur zu schwatzen gewohnt war — der man sogar „vorher den Namen Wissenschaft nicht geben konnte, ohne dieses Wort zu mißbrauchen" (IV, 1, 317) —, daß er richtige Erklärungen und Beweise statt der sonst üblichen Umschreibungen und flüchtigen Räsonnements geliefert hat; aber es genügt doch nicht, die Natur der unteren Seelenkräfte zu studieren, um zu Grundsätzen zu gelangen, die in allen Künsten und Wissenschaften gelten. Man hüte sich vor eilfertiger Verallgemeinerung von Folgerungen, die in irgendeiner Disziplin zutreffen! Die Basis, auf der sich allein ein ästhetisches System aufbauen läßt, ist das methodische Zusammenwirken von Empirie und Spekulation (vgl. Braitmaiers Referat über diesen Passus II, 144.). „Man muß gewisse Erfahrungen annehmen, den Grund derselben allenfalls durch eine Hypothese erklären, alsdann diese Hypothese gegen Erfahrungen von einer ganz verschiedenen Gattung halten und nur diejenigen Hypothesen, welche durchgehends Stich halten, für allgemeine Grundsätze annehmen; diese Grundsätze muß man endlich in der Naturlehre durch die Natur der Körper und der Bewegung, in der Ästhetik aber durch die Natur der untern Kräfte unserer Seele zu erklären suchen. Alsdann nur kann man hoffen, ein System aufzurichten, das mit der Natur und mit der Wahrheit übereinkommt, und eben so gründlich als fruchtbar ist" (IV, 1, 315).

Mendelssohn gibt hier also eine Beurteilung der Baumgartenschen Theorie, die man heute eben so billigen wird, wie seine Forderung an die ästhetische Forschung: Rein deduktives Verfahren könne ebensowenig zum Ziele führen, wie die einseitige Berücksichtigung einzelner Kunstgebiete; „eine Ästhetik, deren Grundsätze bloß entweder a priori geschlossen oder bloß von der Poesie und Beredsamkeit abstrahiert worden sind, muß in Ansehung dessen, was sie hätte werden können, wenn man die Geheimnisse aller Künste zu Rate gezogen hätte, ziemlich eingeschränkt und unfruchtbar sein."

Aus diesen und ähnlichen Worten klingt es schon wie der Kampfruf einer neuen Zeit, die mit dem Jahrhunderte alten Vorurteil von der unbedingten Vorherrschaft der Poesie im Reiche der Künste zu brechen entschlossen ist. „Man findet nichts anderes erwähnt, als die Schönheit der Gedanken. Der Figuren, Linien, Bewegung, Töne und Farben wird mit keiner Silbe ge-

dacht; und alle Lehren und Grundsätze sind so vorgetragen, als wenn diese letzteren Schönheiten gar keinen Anspruch auf dieselben machen könnten" . . . (IV, 1, 316). „In dem dritten Teile wird erstlich von schönen Begriffen, schönen Urteilen und schönen Schlüssen gehandelt. Abermals nichts von den Künsten. Statt der Lehre von der ästhetischen Methode, welche hierauf folgt, hatten wir eine allgemeine Theorie der ästhetischen Ordnung erwartet, welche nicht nur auf die schöne Lehrart, sondern auch auf die Ordnung in der Baukunst, auf die Ordnung in der Malerei, sowie auf die Ordnung in der Musik muß angewendet werden können. Endlich folgt die Semiotik oder die Lehre von der Bezeichnung der Gedanken. Allhier wird nun ausdrücklich bloß von willkürlichen Zeichen gehandelt. Kaum wird §§ 711. 712 der natürlichen Zeichen mit einigen Worten gedacht, so fährt Herr Meier schon § 713 fort: „weil die Rede das vornehmste Zeichen schöner Gedanken ist, so will ich bloß die Grundregeln festsetzen, nach welchen die Schönheiten der Rede bestimmt werden müssen." Wir halten zwar die Rede für das vornehmste Zeichen der „Gedanken", aber nicht der „Schönheiten". Man übergeht unseres Erachtens den wichtigsten Teil der Semiotik, wenn man nicht auch ausführlich und fruchtbar von den natürlichen Zeichen der Schönheit, von ihrer Verbindung mit den willkürlichen, von ihren Grenzen in einer jeden Kunst u.s.w., insoweit sie zur allgemeinen theoretischen Ästhetik gehören, handeln will" (IV, 1, 317). — Ganz ähnlich äußert sich schon sein Unwillen in der Besprechung von Basedows „Lehrb. d. Wohlredenheit", dessen Verfasser in § 266 meint, daß es selten erlaubt sei, ein mittelmäßiger Dichter zu sein. „Wir hätten gesagt, es ist gar nicht erlaubt; ebenso falsch ist der Satz, den der Herr Verfasser behauptet: „das Verbot, mittelmäßig zu sein, geht nur hauptsächlich die Dichter an." Es geht eben sowohl die Redner, Maler, Musikverständige und alle, die sich mit den schönen Künsten beschäftigen, an" (IV, 1, 233). In § 304 zählt Basedow die ersten Künstler der Welt auf, „von denen in den Werken des Witzes sehr oft geredet wird". Diese parenthetische Bemerkung hat nicht Mendelssohns Beifall: „Die schönen Künste sind auch an sich so vortrefflich und mit den schönen Wissenschaften so nahe verschwistert, daß ein Liebhaber der letztern von den großen Künstlern auch aus andern Ursachen, als weil ihrer in den „Werken des Witzes" gedacht wird, etwas wissen muß. Doch er muß nicht allein die Künstler kennen, sondern auch unstreitig von den Künsten selbst einen Begriff haben; und also hätte der Herr Verfasser billig kürzlich davon handeln müssen; und hier wäre der Ort gewesen, wo man Anmerkungen

über die Verbindung der schönen Künste mit den schönen Wissenschaften hätte erwarten können — *ein Feld, welches noch sehr unbebauet ist und wo noch so nützliche und notwendige Entdeckungen zu machen sind!*" (IV, 1, 239.)

Mendelssohn selbst war es, der zunächst daran ging, dieses brach liegende Feld zu bebauen. Was er hier theoretisch gefordert, hat er praktisch in den „Hauptgrundsätzen" und an anderen Stellen zu leisten unternommen. Wir wollen im folgenden den Versuch machen, seine *Auslassungen über die einzelnen Künste und ihre „Verbindungen"* zu sammeln und zu sichten. Möglich, daß der zum ersten Mal unternommene Versuch noch die Vollständigkeit schuldig bleibt, immerhin dürften sich für das Studium unseres Philosophen und für die Kenntnis der kunsttheoretischen Anschauungen seines Zeitalters wichtige Aufschlüsse ergeben.

System der Künste.

Mendelssohn ist wohl der erste in Deutschland, der sich — in den „Hauptgrundsätzen" und dann auch in den Anmerkungen zum Laokoonentwurf (Lachm.-Muncker XIV, 269 ff.) — um die Aufstellung eines übersichtlichen Systems der Künste bemüht. Wir haben oben schon seine Unterscheidung der „schönen Wissenschaften" (Dichtkunst und Beredsamkeit) und der „schönen Künste" nach Maßgabe der willkürlichen und natürlichen Zeichen kennen gelernt. Die „schönen Künste" werden nun weiter nach den Sinneswerkzeugen gegliedert, auf welche die natürlichen Zeichen einwirken. Und zwar wendet sich an das *Gehör* die Musik, an das *Gesicht* die Malerei, Bildhauer-, Bau- und Tanzkunst, so daß im Ganzen drei Gruppen entstehen. Für Geruch, Geschmack und Gefühl (Tastsinn) „sind uns *noch*[1]) keine schönen Künste bekannt" (I, 292).

1) In diesem „*noch*" klingt wieder der eigenartige, etwas barocke Gedanke an, daß für *jeden* Sinn, wie es bereits in den Briefen „Über die Empfindungen" heißt, „eine Art von Harmonie bestimmt ist, die vielleicht mit nicht weniger Entzückung verknüpft ist, als die Harmonie der Töne. Die Anlage dazu liegt in unserm Gefühle. Es hat nur noch an glücklichen Köpfen gefehlt, die durch ihre Vertraulichkeit mit den Geheimnissen der Natur diese neuen Wege zur Glückseligkeit ausgekundschaftet und die mit Blumen verstreuten Spuren sichtbar gemacht hätten. Vielleicht werden sich unsere Enkel dieser seligen Entdeckung zu erfreuen haben. Der Geruch und der eigentlich so genannte Geschmack sind für uns Jetztlebende nichts als Quellen der sinnlichen Lust. Nur ein dunkles Gefühl einer verbesserten Leibesbeschaffenheit macht sie zu Gegenständen des Vergnügens. Wir nehmen in ihren mannigfachen Vermischungen weder Schönheit noch Vollkommenheit wahr. Wer will aber die Wahrscheinlichkeit leugnen, daß diese Begriffe in ihnen liegen, oder die Möglichkeit, daß sie unsere Nachkommenschaft darin finden wird?" (I, 149). Diese Stelle scheint Lazarus *Bendavid* vorgeschwebt zu haben, wenn er in seinen

Lotze vertritt in seiner „Geschichte der Ästhetik" (S. 459) die Meinung, daß sich eine befriedigende Anordnung der Künste nach einem bestimmten Prinzip überhaupt nicht erreichen lasse, und sicherlich stellt auch das Unternehmen Mendelssohns keine völlig befriedigende Lösung des schwierigen, später so oft und so verschieden angefaßten Problems dar. Allein dieses System zeichnet sich wenigstens durch Klarheit und Einfachheit aus und hat vor der zu jener Zeit herkömmlichen Zweiteilung in tonische (Poesie und Musik) und bildende Künste den Vorzug, daß der Poesie die von der Musik abzugrenzende Sonderstellung gewahrt bleibt, die ihr von Natur gebührt (vgl. Blümner, „Lessings Laokoon", 1880 [2], S. 595 f.). Dem Resultat, nicht den Gründen nach ist es dieselbe Klassifikation, der später Solger und Vischer gefolgt sind und die ja schon, wenn auch aus anderen Gesichtspunkten, in der „Kritik der Urteilskraft" eingehalten ist. Nur daß eben das Einteilungsprinzip bei Kant „die Analogie der Künste mit der Art des Ausdrucks ist, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich, so vollkommen als möglich ist, einander, d. i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzuteilen" (Ros. u. Schub. IV, 193; vgl. Anm. auf S. 196). Tatsächlich aber läuft die nach diesem Prinzip im § 51 der „Kritik" gegebene Unterscheidung von redenden, bildenden und Künsten des schönen Spiels der Empfindungen auf Mendelssohns Gruppenbildung hinaus: Poesie-Beredsamkeit, bildende Künste, Musik.

Auch Herder berührt sich bei der Behandlung dieses Themas im IV. „Kritischen Wäldchen" insofern mit Moses, als er als Basis der Ästhetik eine „Physiologie der Sinne" postuliert und die Poesie von den übrigen Künsten absondert, da er in ihr keine Sinnen- sondern eine Phantasiekunst sieht, gleichsam ein Resumé aller übrigen, die „dunkle Kopie so vieler Kopieen."

„Beiträgen zur Kritik des Geschmacks" (1797) S. 33, Anm., schreibt: „Sollten wir mit der Zeit noch so weit kommen, den Geschmacks- oder Geruchssinn so zu verfeinern, daß wir die Gesetze erkennen, wie Speisen oder Gerüche auf einander folgen müssen, um eine Art von Harmonie zu bilden, so würde dann diese Rubrik [die Rede ist von den „schönen Künsten der Zeit"] um zwei Abteilungen vermehrt werden" (zitiert bei Joh. Goldfriedrich, „Kants Ästhetik", Leipzig 1895, S. 71). Im Jahre 1760 scheint M. die Vorstellung von der Entwickelungsfähigkeit der niederen Sinne bereits aufgegeben zu haben, wenigstens begnügt er sich im 82. L. B. zu sagen, daß Geschmack, Geruch und Gefühl „nicht den geringsten Anteil an den Werken der schönen Künste" haben. „Die Nachahmung in den Künsten arbeitet bloß für die deutlicheren Sinne, für das Gesicht und das Gehör" (IV, 2, 11). Wie M. im allgemeinen über die Physiologie der Sinne dachte, lese man in der originellen, phantastisch-wissenschaftlichen Allegorie „Die Bildsäule" nach (III, 385 ff.). — Moritz Brasch verweist zu diesem Gegenstand auf Volkmann und Volkmar, „Lehrb. d. Psychol." I [2], 274 und 279.

Wenig glücklich stellt er dann aber drei Hauptkünste des Schönen auf: die Malerei als „die schöne Kunst fürs Gesicht," die Musik als „die schöne Kunst des Gehörs" und die Bildhauerkunst als „die schöne Kunst des Gefühls", — wie auch nach Kant die Plastik Gestalten für das Gefühl kennbar macht, allerdings „nicht in Absicht auf Schönheit" (Ros. u. Schub. IV, 195). Unter solchen Umständen gelten die Baukunst und mit ihr die Gartenkunst nur als „Adoptivgeschwister" der übrigen Künste (vgl. Suph. IV, 62 ff. und 123 ff. Haym I, 254 ff.).

Bemerkenswert ist endlich noch, daß die Schauspielkunst in kein System jener Zeit aufgenommen wird, obwohl man bereits mit Eifer beginnt, über einzelne spezifische Erscheinungen der Bühnenkunst und deren Technik nachzusinnen.

Soviel über das System der Künste; nunmehr wollen wir Mendelssohns Auslassungen über die einzelnen Sondergebiete durchgehen! Was er, um in dieser Einzelbetrachtung mit den „schönen Wissenschaften" anzufangen, über Wesen und Bedeutung, Technik und Aufgabe der

Poesie

vorbringt, wird im Laufe der vorliegenden Arbeit an verschiedenen Stellen behandelt und bedarf hier keiner besonderen Erörterung. Wenden wir uns daher gleich zur

Beredsamkeit.

Bei Baumgarten und Meier wurden die beiden „schönen Wissenschaften" bisweilen noch unterschiedslos zusammengeworfen, und auch Moses vermag anfangs den nur gefühlten Unterschied nicht scharf zu bestimmen. In der ersten Fassung der „Hauptgrundsätze" leitet er ihn merkwürdigerweise aus einer falschen Übersetzung der Baumgartenschen Definition der Dichtkunst[1]) ab: „Durch den Zusatz des Beiworts vollkommen wird die Dichtkunst von der Beredsamkeit unterschieden, in welcher der Ausdruck nicht so vollkommen sinnlich ist als in der Dichtkunst" („Bibl." I², 244). In der Bearbeitung der Abhandlung in den Philosophischen Schriften ist die „vollkommen sinnliche"

1) M. überträgt nämlich die Worte sensitiva oratio perfecta mit „vollkommen sinnliche Rede". — Aug. Koberstein, „Grundr. d. Gesch. d. dtsch. Nationallit." III⁵ (1872) S. 334 sagt in der Anm. 8: „Ich möchte wohl wissen, ob die Worte in der Schrift „Pope ein Metaphysiker": „ein Gedicht ist eine vollkommene sinnliche Rede" 2c. ganz genau mit dem Texte des ersten Drucks stimmen. Wäre es wirklich der Fall, so würde es um so merkwürdiger sein, daß M., wenn er auch nicht der Hauptverfasser jener Schrift war, zwei Jahre später Baumgartens Satz noch so mißverstehen konnte." Kobersteins Frage ist, wie ich mich bei der Durchsicht des ersten Drucks von 1755 überzeugt habe, zu bejahen.

in eine „sinnlich vollkommene Rede" verbessert und der Unterschied der Dichtkunst von der Beredsamkeit richtiger in ihren Endzweck gesetzt: „Der Hauptendzweck der Dichtkunst ist, durch eine „sinnlich vollkommene Rede zu gefallen, der Beredsamkeit aber, durch eine sinnlich vollkommene Rede zu überreden" (I, 291), ähnlich wie nach Kant der Redner „ein Geschäft", der Dichter „bloß ein unterhaltendes Spiel mit Ideen ankündigt" („Krit. d. Urt.", § 51. Ros. u. Schub. IV, 194) Der Grund mithin, daß die Beredsamkeit der Poesie an die Seite gesetzt wird, liegt darin, daß sie sich ebenfalls nicht zunächst an den Verstand, sondern an Sinne und Einbildungskraft wendet (vgl. auch I, 282). Psychische Bewegung hervorzubringen ist ihre Aufgabe, wie die der Künste. So kann die Redekunst mit der Gewalt des kunstreich gewählten und gesetzten Wortes auch unmittelbar oder mittelbar auf das Tun und Lassen des Hörers Einfluß gewinnen. Die „künstliche Erregung und Besänftigung der Affekte" hat einen unmittelbaren Einfluß, „wenn für eine gewisse bestimmte Handlung in dem Augenblicke, in welchem man es verlangt, eine Begierde oder ein Abscheu erregt und der Mensch dadurch angetrieben wird, dieselbe zu tun oder zu unterlassen. Ein Beispiel hiervon ist die Gewalt der Beredsamkeit bei öffentlichen Beratschlagungen oder in anderen Fällen, wo der Entschluß sogleich gefaßt, die Streitsache sogleich entschieden werden soll" (IV, 1, 72 f.). Das Mittel, mit dem der Redner besonders reussieren wird, ist die Häufung der Bewegungsgründe: er „bestürmt das Gemüt von allen Seiten und sucht sich eines jeden wahrscheinlichen Grundes zu seinem Vorteile zu bedienen, denn er will das Herz bewegen, das Begehrungsvermögen einnehmen und muß nicht nur auf den Verstand, sondern auf Sinne und Einbildungskraft zugleich wirken" (II, 62). Dadurch macht er aber nicht nur Eindruck auf die augenblickliche Situation, sondern im letzten Grunde, wie jeder vollkommene Künstler, auf die ethische Haltung des Menschen überhaupt (I, 176. Vgl. oben S. 37). Ihre Beispiele mag „die göttliche Beredsamkeit" aus der Geschichte holen und „uns die Anwendung der abgesonderten Begriffe auf wahrhafte Begebenheiten der Natur" zeigen (I, 276).

Ein Beispiel genialer rednerischer Begabung ist Demosthenes, der sich — wie auf dramatischem Gebiete Shakespeare — „der allerkleinsten Umstände glücklich zu bedienen weiß, um seiner Rede Leben, Nachdruck und Begeisterung zu erteilen" (I, 328).

Über die eigentliche Technik der Redekunst findet man bei Mendelssohn so gut wie nichts, doch können wir im Wesentlichen seine Ansichten darüber den von ihm überaus günstig be-

sprochenen „Principes pour la lecture des orateurs“ (Paris 1753. IV, 1, 267 ff.) entnehmen, von denen er gerne „eine Nachahmung im Deutschen“ gesehen hätte. Interessant ist in seinem Referat besonders die Auslegung einer Stelle aus des Aristoteles „Rhetorik“ (lib. 1. cap. 1.) und seine Opposition gegen die Einteilung der Redekunst in die beratschlagende, gerichtliche und beweisende Gattung (IV, 1,276 f.).

Unter den schönen Künsten war es vorzugsweise die

Musik,

für welche der Großvater Felix Mendelssohn-Bartholdys ein starkes Interesse besaß. Er suchte sich nicht nur ihrer Theorie und Technik, sondern sogar ihrer praktischen Ausübung zu bemächtigen. Am 3. November 1756 meldet Nicolai dem in Leipzig weilenden Lessing, daß Moses auf dem Klavier spielen lerne, und in einer viel später geschriebenen Anmerkung zum Briefwechsel der beiden Freunde erzählt er, daß Moses durch das Studium „der mathematischen Musik in L. Eulers großem Werke“[1]) auf den Gedanken gekommen sei, sich auch Kenntnisse in der praktischen Musik zu erwerben. Er trug indes von dem Unterricht des philosophisch angehauchten, aber unklaren Musikers und Musiktheoretikers Kirnberger außer einigen gelehrten Unterhaltungen über die Kunst, die wenig Positives ergeben haben dürften, nur „eine Menuett davon, die er ziemlich langsam auf dem Klavier spielen lernte“ (V, 217 und 331. Lessings Schriften, Lachm., 1838/40, XIII, 34 und 94 f.). Die Beschäftigung mit der „mathematischen Musik“ klingt in zahlreichen Äußerungen an verstreuten Stellen nach[2]) und zeitigte u. a. den „Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Konstruktion zu finden“, der in Marpurgs „Beiträgen zur Aufnahme der Musik“ (Bd. V, Stück 2. 1761) abgedruckt wurde (IV, 1, 3 ff.).

Zu einer klaren Übersicht seiner musiktheoretischen Ansichten zu kommen, ist nicht leicht, und zwar besonders wegen des undatierten und schwer datierbaren, bis zum Jahre 1844 unveröffentlichten Fragments „Briefe über Kunst“ (IV, 1,66 ff.). Ihr Verfasser, in dem man kaum Mendelssohn vermuten sollte, tadelt im ersten Brief den Vorwitz seiner Zeitgenossen, sich zu ausschließlich mit einer einzigen Kunst oder Wissenschaft zu beschäftigen und darüber den Endzweck zu vergessen, auf den alle

1) Leonh. Euler, Tentamen novae theoriae musicae, Petropolis 1739.
2) Zum Beispiel IV, 1, 82 über den Dreiklang; IV, 1, 316; I, 179 (Anm. 11 zu den Briefen „Über d. Empfindungen“).

abzielen: die Glückseligkeit.[1]) Nirgend aber habe die Trennung der Künste und Wissenschaften zu größeren Ausschweifungen verleitet als in der Tonkunst. Ihr Endzweck sei, „die Wirkungen der Dichtkunst in unser Gemüt, zur Beförderung unserer Glückseligkeit, nachdrücklicher, lebhafter und feuriger zu machen. Wenn ein Gesang zum Lobe der Gottheit, der Weisheit oder der Tugend mit der gehörigen Energie abgesungen, und von einem begleitenden Instrument gleichsam beseelt wird, so herrscht er eigenmächtig über unsere Empfindungen. Der Verstand der abgesungenen Worte bemeistert sich der Seele; und die annehmlichen Töne, von welchen sie unterstützt werden, setzen unsere Sinne in die Verfassung desjenigen Affekts, welcher hervorgebracht werden soll. Die Begeisterung wird allgemein, wir werden gleichsam wider unsern Willen fortgerissen, und auf dem Wege zur Glückseligkeit von Freude und Entzückung begleitet. Dieses ist der wahre Endzweck der Tonkunst! Hier sind aber auch die Grenzen, welche sie nicht hätte überschreiten müssen, wenn sie ihrer Bestimmung hätte treu bleiben sollen. Allein mein Gott! in welche Nebenwege hat man sie verirren lassen! Man hat sie von der Seite der Dichtkunst gerissen und als eine besondere Wissenschaft behandelt. Man hat ihre Grenzen unendlich erweitert, Instrumente über Instrumente erfunden, Melodien über Melodien ausgesonnen, die keinen Verstand zum Führer haben, sondern ein liebliches Geklingel von Tönen sind, welches den Ohren schmeichelt. Man hat sich bemüht, den Sinnen zu gefallen, ohne den Verstand aufzuklären, ohne das Herz zu bessern, ohne die Absicht zu haben, uns glückseliger zu machen. So wie die Musik jetzt vor unsern Augen erscheint, ist sie höchstens ein müßiger Zeitvertreib, ein unschuldiges Spiel, das nicht so sträflich, nicht so verderblich ist, als die unglücklichen Spiele, die einen großen Teil der Menschen ins Verderben stürzen. Der Weise hingegen sieht mit Verdruß, daß man die Grenzen überschritten, die Ohren allzu sehr an leere, verstandlose Töne gewöhnt und dadurch verursacht hat, daß man kaum auf die Worte mehr merkt, welche man sich auszudrücken vorgenommen hat“ ꝛc. (IV, 1, 70 f.).

Man erfaßt bei der Lektüre dieser Worte noch nicht ihre Tragweite und schwankt zunächst, ob damit etwa nur den überladenen Verzierungen des musikalischen Accompagnements der Krieg erklärt werden soll, oder gar der ganzen Instrumental-

1) Möglich, daß hier eine Beziehung zu Harris' dritter Abhandlung „Von der Glückseligkeit“ vorliegt (vgl. bes. in der bereits zitierten dtschn. Übersetzung S. 147 f.). In dem Dialoge des Engländers wird ebenfalls die Unmöglichkeit besprochen, alle Künste oder gar Wissenschaften zu beherrschen, und doch lägen in ihnen alle Notwendigkeiten und Annehmlichkeiten. „Was hilft eine Befriedigung nur in einem einzigen Falle?“ ꝛc. ꝛc.



musik, die ja nichts weiter zu geben hat als „verstandlose“ Töne. Diese Frage wird auch in dem zweiten, Fragment gebliebenen „Briefe“ nicht klargestellt, der die Einwände eines gewissen Agathokles entkräften soll und im übrigen noch Schlimmeres ahnen läßt als der erste: „Was hat dich für diese Kunst so sehr eingenommen, mein Wertester, daß Du sie mit so vielem Eifer verteidigst? Kamst Du irgend eben von einem vortrefflichen Konzerte zurück, so daß die frischen und lebhaften Eindrücke Dich in laute, entzückungsvolle Ausrufungen ausbrechen ließen? Dieses wäre Beweises genug von den starken Empfindungen, welche die Tonkunst in uns zu erregen vermag; aber auch ein Beweis, daß diese Empfindungen blinde Führer sind, wenn sie nicht von dem Verstande geleitet werden“ (IV, 1,71).

Schier unglaublich klingen diese Sätze im Munde Mendelssohns und finden in seinen übrigen Schriften tatsächlich kein Analogon. Es ist, als ob man die Schweizer hört, wenn sie die Poesie als Quintessenz der Künste feiern, weil sie am feurigsten auf Verstand und Vernunft einzuwirken vermöge. Mehr noch aber wird man an Gottscheds Ansichten erinnert, daß die Tonkunst der Poesie nur als Aufwärterin zur Seite gehen dürfe, dann würden die Musiker und ihre Zuhörer besser wissen, was ihr „ausgeschütteter Sack voll Noten“ zu bedeuten habe, — jene Borniertheit des unmusikalischen Gottsched, die bereits Nicolai, der Freund Mendelssohns, 1755 in den „Briefen über den itzigen Zustand“ rc. gebührend in die Schranken gewiesen hatte.[1])

---

1) Die musiktheoretischen Erörterungen Kants stehen noch stark unter dem Einfluß dieser zopfigen Ansichten, und es ist auffallend, wie dieser bedenklichste Teil der „Kritik der Urteilskraft“, der Herdern in der „Kalligone“ nur allzu billige Angriffspunkte bot, mit den obigen Auslassungen des jugendlichen Moses — die Kant natürlich nie vorlagen, — übereinstimmt. Freilich schwankt Kant, ob er der Tonkunst einen hohen oder niedern Rang anweisen, sie als schöne oder angenehme Kunst behandeln soll, aber seine offenbar unmusikalische Natur sowie die ganze Richtung seiner Ästhetik neigen doch mehr zur Entscheidung für das Letztere Auch Kant findet, daß die Musik, „mehr Genuß als Kultur“, „nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt“ und „durch Vernunft beurteilt weniger Wert als jede andere der schönen Künste hat“, weil sie „bloß mit Empfindungen spielt“. Wie Moses konfrontiert Kant das Tonspiel dem Glücksspiel, und wie Moses (IV, 1, 73 f. Vgl I, 180) bringt er die Zauberkraft der Töne in engen Zusammenhang mit dem kräftig angeregten Gesundheitsgefühl und rein physischen Vorgängen. Endlich mag daran erinnert werden, daß Kant unter die Rubrik „Künste des schönen Spiels der Empfindungen“ Musik und — Farbenkunst rechnet, gerade wie Moses, wenn auch zurückhaltend, die „Farbenharmonie“ mit der der Töne vergleicht (I, 149 f). — Daß übrigens der von Moses geteilte, von ihm aber auch überwundene Gottschedianismus mit veränderten Formen weit über Kant, ja bis in unsere Tage hineinreicht, beweist Gervinus, der in seinem „Shakespeare und Händel“ (1868)

Wir fragen uns erstaunt: wie kommt Mendelssohn zu diesem platten Rationalismus, der in seinen Werken ohnegleichen ist, zu diesem Ausfall gegen den Fortschritt in der Tonkunst, der sich wie die Schreibübung eines jugendlichen Gottschedianers ausnimmt, der die Musik ausschließlich auf ihren „Nutzen" hin ansieht und sie aller und jeder Selbständigkeit beraubt? Wird die Musik nicht schon in den Briefen „Über die Empfindungen" als die „göttliche Tonkunst" gefeiert, als die einzige Kunst sogar, in der die drei Quellen des Vergnügens, Schönheit, Vollkommenheit und sinnliche Lust, vereint flössen? (s. oben S. 24). Und wenn dazu in den „Briefen über Kunst" geklagt wird, daß die Musik „von der Seite der Dichtkunst gerissen" sei, so scheint bei jenem Hymnus auf die Tonkunst in den Briefen „Über die Empfindungen" nur an die völlig selbständige Instrumentalmusik gedacht zu sein, was u. a. auch aus der zugehörigen Anmerkung über tonphysiologische Vorgänge (I, 179 f.) hervorgehen dürfte. Und weiter: wenn in dem zuerst zitierten, obigen Passus der Endzweck der Musik nur in einer Unterstützung der Poesie erblickt wird, so wird ihr in den „Hauptgrundsätzen" für den Fall der engeren Verbindung mit der Dichtkunst ausdrücklich das Vorrecht eingeräumt (I, 301).

Ich vermag auf diese Ungereimtheiten und offenen Fragen keine andere Antwort zu geben, als daß die undatierten „Briefe über Kunst" in die früheste Zeit von Mendelssohns literarischer Tätigkeit zu setzen sein dürften. Braitmaier ist freilich anderer Ansicht und meint II, 197, daß die in Rede stehende Arbeit „sicher" in das Ende des Jahres 1757 fällt, also später als die „Hauptgrundsätze" entstanden ist (so auch II, 66 und 223), denn — „es ist der Brief, von dem M. November 1757 an Lessing spricht". Schon vorsichtiger, aber wie ich meine, noch nicht vorsichtig genug, sagt dann Braitmaier II, 224, daß die „Briefe über Kunst" mit den „Hauptgrundsätzen" in das gleiche Jahr fallen, „sofern sie der Entwurf zu dem großen Briefe sind, in welchem er [Moses], bevor er die schönen Wissenschaften für seine Person ganz abdankt, seine Gedanken über sie völlig frei heraussagen will (Brief an Lessing. Nov. 1757)." Wo ist nun aber ein Beweis dafür, daß diese beiden „Briefe über Kunst" und die angehängten, in ihrem Sinne gehaltenen Entwürfe irgend etwas mit jenem (Privat-) Briefe zu tun haben, den Moses ankündigt,

---

nur die „Sangkunst" für echte und wahre Musik, die „Spielkunst" aber für „ein von allem ‚Innerlichen auf das Äußerliche herabgekommenes Kunstwerk", für ein physikalisches Mittel zu physiologischen Reizen, erklärt. Vgl E. Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönen", 1881[6], S. 38 ff. F. Hiller, „Aus dem Tonleben unserer Zeit." N. F., 1871, S. 40 ff.

vielleicht aber nicht einmal geschrieben hat? Und wenn er ihn geschrieben hat, warum soll der Brief nicht „gleich so vielen anderen“, wie Nicolai (V, 219) bezeugt, verloren gegangen sein?[1]) Spricht nicht vielmehr alles gegen die Hypothese, daß der Verfasser der „Hauptgrundsätze“ zugleich, oder aber bald darauf, diese geradezu widersprechenden „Briefe über Kunst“ geschrieben habe? Braitmaier selbst muß anerkennen, daß Mendelssohn sich hier „ganz anders äußert,“ und führt, indem er diese Arbeit mit den Briefen „Über die Empfindungen“ vergleicht, sehr richtig einige Momente an, die sich gegen seine eigene Datierung geltend machen (II, 224). Ich möchte die „Briefe über Kunst“ für einen Erstlingsversuch des jungen Ästhetikers halten, der wohl noch vor den Briefen „Über die Empfindungen“ geschrieben und unter gereifteren Kunstanschauungen nicht nur nicht veröffentlicht, sondern nicht einmal beendigt worden ist. Nur so erklärt sich ihre Unreife, die, trotz vereinzelter besserer Anklänge, in diesem unaufhörlichen Gerede von der Glückseligkeit liegt, ferner in der völligen Verkennung rein ästhetischer Werte, die Mendelssohn doch sonst zu schätzen weiß, und vollends in der Degradation der Musik zu einer Sklavin der Dichtkunst. Auch weisen Stil und Fassung auf eine frühe Niederschrift hin, die den Briefen „Über die Empfindungen“ von 1755 näher steht, als den „Hauptgrundsätzen“ von 1757.

Immerhin überraschen diese Äußerungen und würden völlig in der Luft schweben, wenn sie nicht wenigstens einige Spuren in späteren Arbeiten hinterlassen hätten. Ein solches Rudiment findet sich vor allem in einer Anmerkung zum Laokoonentwurf: „Die Musik kann geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachteil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleien sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen“ (Lachm.-Muncker XIV, 360).

Das klingt ähnlich wie die trockene Weisheit der „Briefe

---

1) Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß der von M angekündigte Brief über das Wesen der schönen Wissenschaften, von dem später auch Lessing spricht (V, 155), der erste aus jenem gelehrten Briefwechsel ist, den sich die Freunde unter den Namen Euphranor, Kalophil und Theophrast schreiben wollten. Davon sagt nun aber Nicolai V, 220 ausdrücklich: „Theophrast [d. i. Lessing] schrieb keinen Brief; und unsere beiden [die Lessing, als er nach Berlin kam, empfangen hatte,] sind wahrscheinlich mit seinen Papieren, die er zu verschiedenen Zeiten verloren hat, auch verloren gegangen.“ (Vgl. Blümner, „Lessings Laokoon“, 1880 ², S. 73).

über Kunst", ist doch aber reifer und stichhaltiger. Denn von einer wirklichen Abhängigkeit der einen Kunst von der anderen ist keine Rede mehr, nur noch von einer Rücksichtnahme. Die ästhetische Forderung der „Briefe über Kunst", daß die Musik nur eine liebliche Dienerin der verstand- und vernunftbelebenden Dichtkunst bleibe, erscheint hier nur als kunsthistorische Voraussetzung: „ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie als Unterstützung dienen." Überdies besteht kein Zweifel darüber, daß diese Notiz nur von der Verbindung beider Künste (im Liede) handelt, der Instrumentalmusik also, die in den „Briefen über Kunst" eine so klägliche Rolle spielt, volle Freiheit gelassen ist.

Ähnlich ist die Bemerkung IV, 2, 15 zu verstehen, daß sich die Musik, gleich der Pantomime, auf der tragischen Schaubühne in den Schranken einer Hilfskunst halten und sich hüten muß, zum Nachteil der Hauptkunst, der dramatischen Poesie, ihre Zauberkraft zu verschwenden. Wohlgemerkt: „auf der tragischen Schaubühne"; nicht etwa in der Oper, in der nach Mendelssohns Ansicht die Musik den Ton anzugeben hat. Auf die Beziehungen zwischen den einzelnen Künsten, wie sie in den hierfür maßgebenden „Hauptgrundsätzen" dargestellt werden, kommen wir noch weiter unten zurück.

Vorerst seien noch einige, bisher unerwähnt gebliebene Auslassungen über die Musik aus den Briefen „Über die Empfindungen" nachgeholt! Dort wird I, 120 an dem Beispiele der Tonkunst nachgewiesen, daß „in dem Augenblick des Genusses kein besonderer Begriff deutlich" sein müsse Darum wird der naive Laie bei der Aufführung eines musikalischen Werkes mehr genießen als der Theoretiker oder Musiker von Beruf, und die Tonkünstler legen, was die Annehmlichkeit ihrer Melodieen betrifft, größeren Wert auf das Urteil eines bloß geübten Ohrs, als auf das eines Meisters in der Tonkunst. „Die letzteren wollen ihre Erfahrenheit in der Kunst niemals verleugnen. Sie merken auf nichts als auf die Regelmäßigkeit einer Melodie; sie lauern auf glückliche Verbindung zwischen den allerwidersinnigsten Übellauten, und die sanft rührenden Schönheiten schleichen unbemerkt vor ihren Ohren vorüber".

Wo Mendelssohn von den drei Arten des Vergnügens spricht, das uns die Tonkunst gewährt, registriert er unter die „Quellen der Vollkommenheit" neben der künstlichen Verbindung zwischen widersinnigen Übellauten auch „die Nachahmung der menschlichen Leidenschaften". Zwei Seiten darauf wird deutlicher ausgesprochen, was wir darunter zu verstehen haben: „Die Leidenschaften werden natürlicherweise durch gewisse Töne ausgedrückt, daher können sie durch die Nachahmung der

Töne in unser Gedächtnis zurückgebracht werden" (I, 150). Ähnlich heißt es in der Anmerkung 13 (I, 180): „Eine jede Leidenschaft ist sowohl mit gewissen Tönen, als mit gewissen Bewegungen der Gliedmaßen verknüpft. Jene werden in der Musik durch ähnliche Töne ausgedrückt". Diese Sätze deuten bereits an, wie Mendelssohn die Musik auffaßte: im Sinne seiner Zeit — etwa wie Dubos und Harris — als eine Art verschönerter Nachahmung von Naturlauten. Noch klarer finden wir diese an sich rohe Ansicht in den „Hauptgrundsätzen" wieder: „Die Töne der Natur sind zwar ausdrückend, aber selten melodisch; und der Künstler muß sie verschönern, wenn er gefallen will" (I, 290), und bald dahinter taucht der obige Satz aus der Anmerkung zu den Briefen „Über die Empfindungen" fast wörtlich wieder auf: „Die Leidenschaften sind, vermöge ihrer Natur, mit gewissen Bewegungen in den Gliedmaßen unseres Körpers, sowie mit gewissen Tönen und Geberden verknüpft. Wer also eine Gemütsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausdrückt, der bedient sich der natürlichen Zeichen".

Es zeigt sich hier eine Unzulänglichkeit in der Zeichentheorie, über die wir nicht hinwegkommen: es widerstrebt durchaus unserem Gefühl, ein Tonstück als „Ausdruck natürlicher Zeichen" mit einem Gemälde oder einer Skulptur völlig wesensgleich zu betrachten. Trifft es auch zu, daß eine sentimentale oder ausgelassen heitere Weise überall die gleichen oder doch verwandte Empfindungen in den Hörern, wie verschieden diese auch nach Art, Nation und Sprache sein mögen, zu erwecken im stande ist, und besteht insofern wohl eine „natürliche" Beziehung zwischen dem bezeichneten Gegenstande und dem Zeichen, so ist es doch unerfindlich, oder wenigstens nicht nachweisbar, was etwa die Tonfülle einer Beethovenschen Symphonie in ihrer grandiosen Technik noch mit den „einer Gemütsbewegung natürlich zukommenden Tönen" gemein haben soll, und wie man bei einer derartigen Komposition noch von „natürlichen Zeichen" reden dürfe!

Das hat man auch bereits damals empfunden. Akenside z. B. spricht in seinem Werke „The pleasures of imagination" (1754) der Musik, ebenso wie der Dichtkunst, willkürliche, „allgemein angenommene und verstandene" Zeichen zu, was freilich auch nicht einwandfrei ist. Moses ist in seiner Besprechung des Akensideschen Buchs damit nicht einverstanden und verweist auf die vermeintlich richtigere Auffassung seiner Abhandlung (IV, I, 243), und auch noch in den wesentlich späteren Noten zum „Laokoon" heißt es wiederholt, daß sich die Musik wie die Malerei natürlicher Zeichen bediene.

Trotz dieser naturalistischen Grundauffassung aber blieb er sich der engen Grenzen der Musik innerhalb der eigentlichen „Nachahmung“ wohl bewußt. „Die Musik, deren Ausdruck durch unvernehmliche [= unartikulierte] Töne geschieht, kann unmöglich den Begriff einer Rose, eines Pappelbaums u. s. w. anzeigen, so wie es der Malerei unmöglich fällt, uns einen musikalischen Akkord vorzustellen“ (I, 292). Die Nachahmung im eigentlichen Sinne ist nur ein verschwindendes Teilgebiet im Reiche der Tonkunst: „Die Schönheiten, welche in unartikulierten Tönen empfunden werden können, sind die sinnliche Ordnung, die Übereinstimmung der einzelnen Teile zum Ganzen, die wechselweise Beziehung der Teile auf einander, die Nachahmung und endlich alle Neigungen und Leidenschaften der menschlichen Seele, die sich durch Töne zu erkennen zu geben pflegen“. Naturalistische Spielereien, für den reiferen Geschmack ebenso unerquicklich wie etwa Wachsfiguren in der Plastik, kennzeichnet er als das, was sie sind: „Stümper in der Musik haben sich nicht selten lächerlich gemacht, wenn sie solche Begriffe haben ausdrücken wollen, die mit den Tönen in keiner natürlichen Verbindung stehen“ (I, 295).[1])

In der Praxis also machte Mendelssohn von der etwas unnatürlichen Theorie der natürlichen Zeichen als Ausdrucksmittels der Musik einen ganz verständigen Gebrauch. Die Naturnachahmung ist für ihn in der Tonkunst, wie in allen Künsten, nur

---

1) Diese Abweisung einer allzu kecken „Programm-Musik“ — um für eine alte Sache einen modernen Ausdruck zu brauchen — war für jene Zeit von höchst „aktuellem“ Wert. Der Vorgänger Ms. darin ist Joh. El. Schlegel. In seiner 1742 geschriebenen Abhandlung „Von der Nachahmung“, an die sich M. übrigens auch sonst erinnert, verurteilt J. E. Schlegel die Künstelei in der Musik, beispielsweise den Ausdruck von Meereswellen durch aufsteigende oder abfallende Noten und des — gordischen Knotens durch verworrene Töne (Werke, hrsg. von J. H. Schlegel, 1761 u. f. J., III, 120). — Als Beispiel für einen Musiker, der „seine Malerei nicht selten bis in das Absurde übertreibt, indem er Dinge malt, welche die Musik gar nicht malen sollte“, wird von Lessing in seinen Collectanea, nach einer Mitteilung H. Bachs, dessen Vorgänger in Hamburg Telemann angeführt (Lachm.-Muncker XV, 316). — Ein Beleg dafür bei Eschenburg in seiner Übersetzung von Webbs „Observations on the Corresp.“ (1777), S. 99: „So unterläßt Telemann selten mit dem Worte steigen in die Höhe, und mit dem Worte fallen in die Tiefe zu gehen“. — Joh. Fr. Reichardt, „Über die deutsche komische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie“ (Hamburg 1774), exemplifiziert S. 114 ebenfalls auf Telemann, der in einer Passion „durch das Abknippen der Töne auf der Violine das Annageln ans Kreuz ausdrücken will“ (!). — In einem anderen Büchlein „Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend“, I. Teil 1774, S. 102, schreibt Joh. Fr. Reichardt auch Händel in dessen Werk „Judas Makkabäus“ solche unberechtigten Tonmalereien voll spielenden Witzes zu — „Pinseleien, um sie von den feinen Malereien, die einem Komponisten erlaubt sind, zu unterscheiden“.

ein Mittel der Darstellung, nicht Zweck und Ziel. Dies ist vielmehr: Die psychische Erregung des genießenden Subjekts, die Kraft, Empfindungen zu erwecken — wie etwa auch Harris nicht in der Nachahmung, die doch „aufs höchste nur eine unvollkommene Sache ist“ (Übersetzung der „Three Treatises“ von 1780 S. 83), sondern im Ausdruck der Empfindungen die vornehmste Quelle der musikalischen Wirkung sah (vgl. S. 103—106). Die Tonkunst ist vor allen übrigen Empfindungskunst. Diese Erkenntnis liegt bei Mendelssohn, wenn auch verschleiert, Sätzen wie folgenden zugrunde: „Der Ausdruck der Empfindung in der Musik ist stark, lebhaft und rührend“ („Hauptgrundsätze“ I, 300 f); die Zeichen der Musik „drücken weder Handlungen noch Mienen und Geberden, sondern bloß Empfindungen und zwar sowohl sinnliche Begriffe als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit“ (Noten zum Laokoonentwurf. Lachm.-Muncker XIV, 370). Und selbst aus den löschpapierenen „Briefen über Kunst“ läßt sich eine Stelle anführen, die das Positive in der Musik für einen Moment uneingeschränkt anerkennt und würdigt: „Sie kann unser Gemüt zur Unerschrockenheit, zur Verachtung der schrecklichsten Gefahren und des Todes selbst aufmuntern, zur Freude beleben, zur Andacht erwecken, zum Mitleiden, zur Sanftmut und zur Stille der Betrachtung selbst einweihen, wenn der Künstler alle diese Leidenschaften in seiner Gewalt hat und die Erregung derselben seine einzige Absicht sein läßt“ (IV, 1, 73).

Viel ist ja mit alledem für die Musiktheorie, die damals noch in den Kinderschuhen steckte, nicht gewonnen; aber eine Umschau über die Leistungen der Zeitgenossen lehrt, daß Mendelssohn wenigstens kaum hinter einem anderen zurückstand. Sicher auch nicht wesentlich hinter Sulzer, und ich möchte die Frage aufwerfen, ob das Kapitel über J. G. Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ in Sommers anregendem Buch, auf grund obiger Feststellungen, nicht in etwas zu ergänzen wäre. Wenn hier Sulzer als der erste Vertreter der philosophischen Ästhetik bezeichnet wird, die die Kunst als Ausdruck des menschlichen Innern betrachtet, so scheint das eine Überschätzung von Sulzers eingestandenermaßen kompilatorischem Werke[1]) zu sein, und wenigstens hätte der Vor-

1) Und seiner „tiefen Gemütsempfänglichkeit für musikalische Eindrücke“ (S. 223) im Besonderen. Wenigstens spricht ihm Nicolai alles Verständnis für Musik ab (V, 218). Danach war Sulzer bei Abfassung der musiktheoretischen Artikel seines Lexikons auf — Kirnberger, den Lehrer Mendelssohns, angewiesen, dessen mystische Ausdrucksweise er aber nicht verstanden und deshalb einige Male falsch erraten habe.

arbeiten Mendelssohns mit einem Worte gedacht werden können. Sulzers Wörterbuch erschien 1771—74, also zu einer Zeit, als Moses der ästhetischen Arbeit schon längst Lebewohl gesagt hatte, und doch findet sich in den vorgetragenen Lehren Sulzers so gut wie nichts, das nicht schon, mehr oder minder entfaltet, von jenem gelehrt worden wäre. Da heißt es bei Sommer, daß der Schweizer seine reformatorischen Gedanken vor allem auf die Musik anwendete, „welche bis dahin in der deutschen Ästhetik fast gar nicht berücksichtigt worden war" [?]. Die erste Folge aus dem Satz, daß Musik zunächst „Ausdruck von Leidenschaften" 2c. ist, ist „ein Protest gegen die Nachahmung von anschaulichen Vorstellungen in der Musik. Die zweite Folge ist die Verwerfung aller musikalischen Spielereien, welche nicht zum Ausdruck eines seelischen Inhaltes dienen" 2c. („Grundz. einer Gesch. d. deutschen Psych. u. Ästh." S. 220 f.). Man wird zugeben, daß diese von Sommer so herausgestrichenen Prinzipien schon bei Mendelssohn zu finden oder doch notwendige Konsequenzen einer bereits von ihm ausgesprochenen Ansicht über die Musik sind. Auch Sulzers allerdings scharf akzentuierte Vorliebe für die Oper basiert durchaus auf Erwägungen, die, wie wir sogleich sehen werden, bereits in den „Hauptgrundsätzen" angestellt worden sind.

Die „Verbindungen" der Musik.

„Wir haben bisher", so setzt der letzte Teil der „Hauptgrundsätze" ein, „bloß von der Natur einzelner Künste, und von ihren besondern und gemeinschaftlichen Gegenständen gehandelt. Man hat aber auch nicht selten zwei oder mehrere Künste verbunden, um den Ausdruck noch sinnlicher zu machen, und unser Gemüt gleichsam von allen Seiten zu bestürmen. Diese Verbindungen haben ihre besonderen Regeln, die aus der Natur der zusammengesetzten Vollkommenheiten zu erklären sind" (I, 298). Und nun folgt ein etwas schematisches Regelwerk, von dem nur soviel mitgeteilt sei, daß nach Mendelssohn in dem Kunstwerk stets eine Hauptabsicht herrschen, und mit dieser „die besondern Absichten als Mittel übereinstimmen müssen". Daraus folgt, daß bei jeder Verbindung von Künsten eine Hauptkunst herrschen müsse, und „die übrigen Künste derselben dergestalt unterzuordnen sind, daß sie als Mittel zu dem Hauptzwecke betrachtet werden können" („Hilfskünste").

Als erstes Beispiel für die Verbindung mehrerer Künste gibt Mendelssohn die Verbindung der Musik „mit dem lebendigen Vortrage der schönen Wissenschaften" an — eine „Verbindung", die wir heute garnicht mehr mit diesem

Namen bezeichnen würden. Wie er sich wohl die Entstehung der Musik aus der allmählich verfeinerten und immer reicher modulierten Wiedergabe von Naturlauten dachte und mit Lessing eine Zeit annahm, da Musik und Poesie „zusammen nur eine Kunst ausmachten" (Lachm.-Muncker XIV, 431), so setzt er auch den Vortrag des Redners, Deklamators und Schauspielers in enge Beziehung zur Musik und sieht in den „Einbeugungen der Stimme, ihrem Steigen und Fallen, Abkürzen, Stillschweigen und geschwinderen Anfangen" phonetische Vorgänge, die denen beim Singen analog sind. Vom Dichter fordert er die Vorsicht, „solche Schönheiten zu vermeiden, die nicht deklamiert werden können und folglich die verlangte Verbindung unmöglich machen. Man findet in den Trauerspielen einiger englischer Dichter, als Thomsons, Youngs u. a., einige Stellen, die zum Lesen vortrefflich sind und sich dennoch auf dem Theater nicht gut ausnehmen. Es sind Schönheiten der Poesie, die aber unmöglich mit der Musik verbunden werden können" (I, 299 f.)

Das alles kann bei Moses um so weniger befremden, als er außerordentlich auf das Deklamatorische der Poesie, auf die Vortragsmöglichkeit sowie den Vortrag der Verse acht gab. Auch teilte er wohl die Überzeugung, daß „der Vortrag des Redners Glück mache." Bei der Besprechung der „Principes pour la lecture des orateurs" (1753) führt er alle Regeln an, welche der Verfasser dem Vorleser gibt, und setzt hinzu: „Wenn alle diese Vorschriften schon nicht hinreichend sind, einen guten Vorleser der schönen und geistreichen Schriften zu bilden, so kann man wenigstens daraus ersehen, wie viel Fleiß, Übung und Nachsinnen es erfordert, wenn man dem Ohre des Kenners genugtun will. Nichts verhindert den Fortgang in einer Kunst so sehr, als wenn man sie für gar zu leicht hält und glaubt, man könne ohne Mühe darin vollkommen werden" (IV, 1, 289).[1])

Soviel über die Verbindung der Musik und Poesie, in welcher die erstere den willkürlichen Zeichen der letzteren „einen größeren Nachdruck geben" soll. Nach einigen Bemerkungen über Deklamationen, Chöre und Hymnen der Alten wird dann diejenige Verbindung gewürdigt, in welcher die Tonkunst „Hauptzweck", die Poesie aber mehr oder minder Hilfskunst ist: das Lied und die Oper. Dabei fallen die treffenden Auslassungen über die Stimmungswerte der

---

1) Ganz ähnliche Gedanken äußerte der Dichter Heinrich von Kleist, der sogar um die Aufstellung einer Notenschrift für die Rezitation bemüht war. Vgl. Ad. Wilbrandt, „Heinr. v. Kleist", Nördlingen 1863, S. 223 und 230 f.

Musik, deren z. T. schon oben gedacht ist: „Der Ausdruck der Empfindung in der Musik ist stark, lebhaft und rührend, aber unbestimmt. Man fühlt sich von einer gewissen Empfindung durchdrungen; aber unsere Empfindung ist dunkel, allgemein und auf keinen einzelnen Gegenstand eingeschränkt.[1]) Diesem Mangel kann durch die Hinzutuung deutlicher und willkürlicher Zeichen abgeholfen werden. Sie können den Gegenstand von allen Seiten bestimmen und die Empfindung zu einer individuellen Empfindung machen, welche leichter zum Ausbruche kommt" (I, 300 f.). Freilich sieht er in der Unbegrenzt- und Unbestimmtheit der musikalischen Empfindung noch einen „Mangel", während wir heute eher geneigt wären, in der Fülle und Weite der durch eine gelungene Komposition angeregten „ästhetischen Ideen" einen Vorzug der Musik vor anderen Künsten zu erblicken.

Es sind das übrigens für jene Zeit typische Anschauungen. Schon bei Harris werden Poesie und Musik als mächtige Bundesgenossen dargestellt, die mehr vollbringen als in gesondertem Wirken, auch bei ihm heißt es, daß die durch Musik mächtig erregten, aber noch unbestimmten Gefühle erst durch das begleitende Wort eine bestimmte Richtung und individuelle Färbung erhalten: „Die Vorstellungen der Dichtkunst müssen also notwendig den fühlbarsten Eindruck machen, wenn die ihnen eigenen Affekte bereits durch die Musik erregt worden sind. Denn hier ist eine doppelte Kraft, die zu einem Endzwecke gemeinschaftlich wirken muß" . . . . „Und daher rühret der echte Reiz der Musik, und die Wunder, die sie durch ihre großen Meister" [— Anmerkung: „dies war vor allen andern G. F. Händel" ꝛc. —] hervorbringt. Eine Macht, die nicht in Nachahmungen und Erweckung von Vorstellungen besteht, sondern in Erweckung von Empfindungen, zu welchen sich gewisse Vorstellungen passen können. Es werden wenige so empfindliche, ja ich möchte fast sagen, unmenschliche Leute gefunden werden können, die, wenn gute Poesie richtig in Musik gesetzt ist, die Kraft einer so liebenswürdigen Verbindung nicht in einigem Grade fühlen sollten." „Allein kann die Musik nur Empfindungen erregen, die bald matt werden und ersterben, wenn sie nicht durch die

1) Später hat das Herder in seiner Art folgendermaßen ausgedrückt: „Musik als solche hat Nachahmung menschlicher Leidenschaften: sie erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel. Du warest, Jüngling! in ihrem dunklen Hörsaale: sie klagte, sie seufzte, sie stürmte, sie jauchzte; du fühltest alles, du fühltest mit jeder Saite mit — aber worüber war's, daß sie, daß du mit ihr klagtest, seufzetest, jauchzetest, stürmtest? Kein Schatte von Anschauung . . ." ꝛc. (Suph. IV, 161 f. Vgl. Suph. VIII, 413).

nahrhaften Bilder der Poesie unterhalten und genährt wird." — Später finden wir fast aufs Wort ähnlich lautende Ausführungen in Dan. Webbs „Remarks on the beauties of Poetry" (London 1762), woraus ich nach Eschenburgs fragmentarischer Übersetzung von 1771 nur folgende Sätze zitieren möchte: „Da die Musik nicht imstande ist, die Motive ihrer verschiedenen Eindrücke an den Tag zu legen, so müssen ihre Nachahmungen der Sitten [!] und Leidenschaften ungemein schwankend und unbestimmt sein. So werden zum Exempel die zärtlichen und schmelzenden Töne, welche die Leidenschaft der Liebe ausdrücken können, gleichfalls mit den verwandten Empfindungen des Wohlwollens, der Freundschaft, des Mitleidens und dergl. einstimmig sein . . . . . Sobald aber die Poesie mit der Musik verbunden wird und den Grund jedes einzelnen Eindrucks angibt, so verlieren wir nichts mehr. Wir erkennen nun die Übereinstimmung des Tons mit dem Gedanken, und allgemeine Eindrücke werden itzt besondere Andeutungen der Sitten und Leidenschaften" (S. 153 f.). Und auch Lessings im Einzelnen wenig glückliche Betrachtungen über die „Symphonie" im 27. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie"[1]) passen ganz in diesen Rahmen: „Itzt zerschmelzen wir in Wehmut, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? Warum? wider wen? wider eben den, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden, wie im Traume; und alle diese unordentlichen Empfindungen sind mehr abmattend, als ergötzend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen, und nur dieses Warum macht die plötzlichsten Übergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der Tat ist diese Motivierung der plötzlichen Übergänge einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie ziehet; ja vielleicht der allergrößte" 2c. (Lachm.-Muncker IX, 296). — —

„Geschieht nun", fährt Moses fort, „diese nähere Bestimmung der Empfindung in der Musik vermittelst der Dichtkunst und der Malerei oder der Verzierungen der Bühne, so entsteht die Oper der Neuern. Die Musik oder der sinnliche Ausdruck durch die natürlichen Zeichen der Töne ist bei dieser Art von Verbindung der Künste der Hauptendzweck;

---

[1]) Vgl. R. Sommer, „Grundzüge" S. 191 und A. Chr. Kalischer, „G. E. Lessing als Musikästhetiker" (Dresden 1889) S. 32 f.

daher müssen alle Ausnahmen von seiten der Dichtkunst geschehen. Sie kann von ihren besondern Regeln, als der Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung, so wie zuweilen von der Wahrscheinlichkeit in der Anordnung, füglich abweichen, wenn es zum Besten der Musik geschieht; und der Dichter muß sich in allen seinen Ausdrückungen nach den Bedürfnissen des Tonkünstlers richten. Er darf seinem Genie nicht den vollen Lauf lassen, sondern er muß jederzeit auf die Hauptkunst zurücksehen, auf deren Endzweck alles abzielen soll": — bemerkenswerte Sätze, die selbst noch für den Streit unserer Tage um das Wesen der Oper nicht ohne Interesse und Bedeutung sind. Nicht minder sind die folgenden Prinzipien — frei nach Dubos — beachtenswert; sie sind gewiß manchem Musiker aus dem Herzen geschrieben, der ein mittelmäßiges, nicht gerade vielsagendes Gedicht irgend eines Unbekannten lieber komponiert, als ein wohllautendes Goethesches Lied, das die Musik gleichsam schon in sich trägt: Der Dichter „muß die Empfindungen, die Bilder und alle musikalischen Schönheiten nur gleichsam durch Außenlinien bezeichnen, und der Musik Gelegenheit geben, sie auszuführen, den Empfindungen ihr wahres Feuer, den Bildern Leben und den Gleichnissen Ähnlichkeit zu geben; dahingegen, wenn der Dichter seinen Empfindungen schon die gehörige Ausbildung gegeben, dem Tonkünstler weiter nichts übrig bleibt, als die Deklamation mit Noten zu bezeichnen, welches zwar seinen großen Wert hat, aber nicht mit dem Vorhaben übereinkommt, die Musik die Hauptkunst sein zu lassen." (I, 301). Die letzten Worte — die übrigens erst ein Zusatz der zweiten Fassung sind, — schießen allerdings weit über das Ziel hinaus, da hier das musikalische Element zu abhängig vom Texte gedacht und in seinem Eigenwerte unterschätzt und verkannt wird. Dem Vorangehenden schließt sich Lessing in seinem Urentwurf zum „Laokoon" an, wo es heißt, daß der Dichter um so weniger Aussicht habe, komponiert zu werden, je wohlklingender seine Verse seien: „Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a—u—e; was drüber ist, ist vom Übel" (Lachm.-Muncker XIV, 360). Auch in Lessings Entwurf über die Verbindung der Künste finden wir verwandte Gedanken: „Man hat den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre" 2c. (Lachm.-Muncker XIV, 433).

Der in Rede stehende Abschnitt bei Moses schließt mit den Worten: „Der Musikus hat nur darauf zu sehen, daß er die

Möglichkeit der Verbindung seiner Kunst mit der Poesie nicht aufhebe. Er muß in theatralischen Werken die allgemeine Verwirrung der Empfindungen vermeiden, die in einer Symphonie an dem rechten Orte angebracht sein kann. Er muß ferner nach dem Plane des Dichters arbeiten, weil es weit leichter ist, einen deutlichen Plan in willkürlichen als in natürlichen Zeichen zu überdenken. Im übrigen behauptet seine Kunst in dieser Art das Vorrecht, und muß, wenn ein Streit der Regeln entsteht, mit den wenigsten Ausnahmen beschwert werden" (I, 301 f.).

Noch eine Bemerkung über Musik findet sich gegen den Schluß der „Hauptgrundsätze". Die Verbindung der Künste, welche Schönheiten in der Folge neben einander vorstellen, mit Künsten, welche Schönheiten in der Folge auf einander vorstellen, ist die schwerste und fast unmöglich. Das sind Verbindungen, die sich die Natur vorbehalten hat und welche die Kunst nicht gut wiedergeben kann. Eine scheinbare Ausnahme macht nur die Verbindung der Harmonie und der Melodie, die schon vorher definiert worden sind: „Die Tonkunst kann die mannigfaltigen Teile der Schönheit entweder in der Folge auf einander oder neben einander vorstellen. Jenes nennt man Melodie, dieses aber Harmonie" (I, 292). „Allein der Grund von dieser Ausnahme ist leicht zu finden. Die Töne in der Harmonie werden in keinem Raume neben einander geordnet, daher fallen sie in einander, und wir empfinden nicht mehr als einen einzigen zusammengesetzten Ton. Dieser kann nun in der Folge nach einer schönen Ordnung abwechseln" (I, 305. Vgl. Lachm.-Muncker XIV, 353).

Es bleibt noch übrig, der Vollständigkeit wegen einige zerstreute Bemerkungen Mendelssohns über das Thema Musik zu registrieren. Sein Interesse für die Oper beweist er auch in der Besprechung von Basedows „Lehrbuch der Wohlredenheit": „Im § 298 von der Ode, Kantate und Opera. Von der letztern, wie überhaupt von der musikalischen Poesie, wird fast garnichts gesagt; hätte der Herr Verfasser nicht bei diesem Stillschweigen seine Leser wenigstens auf die davon zu Berlin 1752 herausgekommene vortreffliche Schrift, wovon Herr Krause Verfasser ist, verweisen sollen? Es heißt: „Quinaut, Metastasio und Pallavicini sind die vornehmsten Verfasser der Opern." Wußte der Herr Verfasser nicht, daß la Motte der französischen Oper eine neue Gestalt gegeben hat? Waren ihm unter den neuesten französischen Operndichtern Fuzelier und Cahusac unbekannt? Warum werden wieder von den Deutschen Gellerts „Orakel", ja ein so merkwürdiges Stück, als des königl. dänischen Kapellmeisters Herrn Scheibe „Thusnelde" ist, nicht angeführt?" (IV, 1, 237).

In dem Aufsatz „Vom Ausdruck der Leidenschaften" spricht Moses der Musik nur die Fähigkeit zu, den plötzlichen Ausbruch und die Raserei der Leidenschaft, nicht ihre „anscheinende Stille" auszudrücken (IV 1, 91). — Die monotone Wiederholung eines einzigen Lautes nach gleichen Zwischenzeiten übt auf die Seele eine ähnliche Wirkung aus wie ein gerader, sich scheinbar ins Unendliche verlierender Säulengang in der Baukunst, „und wird dazu gebraucht, das Ehrerbietige, das Fürchterliche, das Schauervolle auszudrücken" (I, 310 f.). — Was Burke über die Musik sagt, findet Mendelssohn in seinen Bemerkungen über die „Philosophischen Untersuchungen" 2c. ziemlich seicht. Er glaubt, daß die Betrachtung der Dissonanzen und Konsonanzen, die er bei dem Engländer vermißt, denselben „auf den wahren Begriff der Schönheit" gebracht haben würde. Burke hält das Kleine, Glatte, Niedliche 2c. für Merkmale der Schönheit, und wo sei etwas von alledem in der Konsonanz? „Wird es hier zu leugnen sein, daß die Proportion[1]) eine Quelle der Schönheit sei?" („Lessings Leben" II, 220 f.). — Von den beiden Gattungen des Erhabenen — die eine stellt bewunderungswürdige Vollkommenheiten dar, die andere verursacht, daß „die Vorstellung heftiger wirkt und uns plötzlich übereilt", und bringt auf eine mechanische Weise ein Schauern in den äußeren Gliedmaßen zuwege — spricht er der Musik nur das Erhabene im zweiten Sinne zu. Das Hilfsmittel, dessen sie sich zu seinem Ausdrucke bedient, „bestehet in einer langsamern ungeschmückten Fortschreitung durch fremde und unerwartete Gänge, die gleichsam durch Mark und Bein dringen und das Schauern verursachen", von dem vorhin die Rede war. „Die Musik beweiset, daß jede unerwartete Empfindung dieses Schauern, diese Bewegung der flüssigen Teile gegen die inneren Gliedmaßen verursacht" (Ebenda 231 f.). — Bei den tiefgehenden Erörterungen über die Natur des Ekelhaften in der Kunst im 82. Literaturbriefe heißt es, daß vielleicht der einzige ekelhafte Eindruck für das Gehör, eine unmittelbare Folge von vollkommenen Konsonanzen sei, die mit der übermäßigen Süßigkeit in Ansehung des Geschmacks einige Ähnlichkeit zu haben scheint. Die Tonkünstler vermeiden dieselbe zwar sehr sorgfältig; allein die Kritik der Tonkunst ist noch allzuwenig erleuchtet, als daß wir von allen ihren Regeln sollten verständlichen Grund angeben können" (IV, 2, 11).

Jedem, der Gelegenheit gehabt hat, Musikschriften jener Zeit einzusehen, leuchten die letzten Worte besonders ein! Um

1) Nach Burke (Übers. v. Garve 1773, S. 143 ff.) beruht Schönheit nicht auf Proportion, ebensowenig wie auf „fitness" oder Vollkommenheit. Vgl. noch „Lessings Leben" II, 215.



so mehr werden wir unserem Philosophen, wenn wir alle hierher gehörigen Äußerungen noch einmal im Geiste überfliegen, eine schon ziemlich gründliche Bildung auf musikalischem Gebiete zugestehen. Nicht erst in dem zusammengesuchten Wörterbuche des Schweizer Gelehrten, sondern schon bei Mendelssohn leuchten die Reflexe musikgeschichtlicher Ereignisse auf, die eine neue Epoche der Tonkunst ankündigten. Wir müssen uns nur vorstellen, daß er nicht bei der Verehrung seines Klavierlehrers stehen blieb, dessen „recht schöne Sachen" er im Februar 1758 durch Vermittelung des in Leipzig weilenden Freundes an Breitkopf empfahl (V, 145 f. und 153). Fast gleichzeitig spricht er von den „Bachs und Händels", seltenen Talenten, die ebenso zu spielen wie zu komponieren verstünden (IV, 1, 288), und 1765 schreibt er in einem Literaturbriefe, daß einige große Tonkünstler — ihm schweben wohl Bach, Händel, Gluck vor — „unserm Publikum gleichsam Ohren gegeben haben", und infolgedessen die Musiker weit weniger als andere Künstler über Mangel an Geschmack klagten (IV, 2, 446).

Gehen wir nun zu den Künsten über, die uns der Gesichtssinn vermittelt! Die natürlichen Zeichen, die auf das Auge wirken, können in der Folge auf oder neben einander vorgestellt werden; jenes geschieht in der Tanzkunst, dieses in der Malerei, Bau- und Bildhauerkunst. Von den letztgenannten ist wieder die

Malerei

die einzige Kunst, welche sichtbare natürliche Zeichen durch Linien und Figuren flächenhaft darstellt Die Schönheiten, welche sich in ihr wie in der Skulptur ausdrücken lassen, sind folgende: „das Genie und die Gedanken in der Erfindung und Zusammensetzung, die Uebereinstimmung in der Anordnung, die Nachahmung der schönen Natur in der Zeichnung, eine reiche Mannigfaltigkeit von schönen Linien und Figuren, die Lebhaftigkeit der Lokalfarben, die Harmonie ihrer Schattierung und die Wahrheit und Einheit in der Austeilung des Lichts und Schattens, der Ausdruck der menschlichen Neigungen und Leidenschaften, die geschicktesten Stellungen des menschlichen Körpers und endlich die Nachahmung der natürlichen und künstlichen Dinge überhaupt, die durch sichtbare Bilder in das Gedächtnis zurückgebracht werden können" (I, 294). Eine der beliebten Aufzählungen alles dessen, was eine Kunst „kann", Rapporte gleichsam, die aber doch nur disiecta membra zu Tage fördern und sich nicht eben durch Übersichtlichkeit auszeichnen. Bemerkenswert ist, daß unter diesen „Schönheiten" der allegorischen Malerei gar nicht gedacht wird, die, wie wir oben sahen, bei Moses nicht leer ausgeht.

Dann fahren die „Hauptgrundsätze“ — fast gleichlautend schon in der ersten Fassung — folgendermaßen fort: „Da der Maler und Bildhauer die Schönheiten in der Folge neben einander ausdrücken, so müssen sie den Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigsten ist. Sie müssen die ganze Handlung in einem einzigen Gesichtspunkte versammeln und mit vielem Verstande austeilen. Alles muß in diesem Augenblicke gedankenreich und so voller Bedeutung sein, daß ein jeder Nebenbegriff zu der verlangten Bedeutung das Seinige beitrage. Wenn wir ein solches Gemälde mit gehöriger Aufmerksamkeit anschauen, so werden unsere Sinne auf einmal begeistert; alle Fähigkeiten unserer Seele werden plötzlich rege, und die Einbildungskraft kann aus dem Gegenwärtigen das Vergangene erraten und das Zukünftige mit Zuverlässigkeit vorher ahnen“ (I, 294).

Diese wichtigen Bestimmungen, die mit zur Grundlage des Lessingschen „Laokoon“ gehören[1]), werden mit so bewußter Deutlichkeit hier zum erstenmal in der deutschen Ästhetik ausgesprochen. Man nimmt an, daß sie nicht original seien, und tatsächlich finden sie sich früher, so oder ähnlich, bei nichtdeutschen Ästhetikern. Von wem Moses zunächst gelernt hat, wage ich nicht zu entscheiden. Daß die bildende Kunst nur einen Augenblick darstelle, gehörte wohl schon lange zum Bewußtsein des schaffenden Künstlers wie des Theoretikers (vgl. Erich Schmidt, „Lessing“ II, 8; Blümner, „Lessings Laok.“, ²1880, S. 10, 24 f, 27, 30 f., 41 f., 48, 51); hier kommt es auf die scharfe Hervorhebung des günstigsten, oder wie Lessing später sagte, prägnantesten Momentes an, der den Schlüssel für das Vorangegangene und Folgende enthalte. Braitmaier nimmt (II, 215) wie auch sonst „voraussichtlich Dubos Sect. 13“ (nämlich im Tom. I) als Quelle an. Dort ist zwar gelegentlich davon die Rede, daß das Bildwerk — anders als die Poesie — nur einen Augenblick der Handlung darstelle („Réfl. crit.“, Paris 1746, Tom. I, 84), und dann wird weiter auseinandergesetzt, daß der Maler durch einen einzigen verfehlten Zug sein ganzes Werk verderben könne, während sich der Dichter noch immer durch neue, besser=

---

1) Vgl. damit Lessings „Laokoon“, III. Abschnitt, und besonders im XVI. Abschnitt den Satz: „Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“ (Lachm.-Muncker IX, 95). — In einer Anmerkung zum Laokoonentwurf präzisiert Mendelssohn den Gedanken dahin, daß, sobald in einer Folge von Veränderungen „kein wichtiger Augenblick zu finden, der das Vorhergehende und Folgende erraten läßt, das Sujet an und für sich selbst unmalbar“ sei (Lachm.-Muncker XIV, 359).

gelungene Züge zu helfen vermöge (Ebenda I, 88 ff.). Darin liegt ja sicher etwas von der Erkenntnis, wie wichtig die Wahl des geeignetsten Momentes für die bildende Kunst sei, aber ich glaube, mit demselben Recht, mit dem man Konrad Leysahts Ansicht (in „Dubos et Lessing", Dissert. inaug., Greifswald 1874) zurückgewiesen hat, daß Lessings „Laokoon" aus dieser Quelle geschöpft habe, ist auch Braitmaiers Vermutung zu beanstanden, daß Mendelssohn seine klar formulierten Sätze aus den verschwommenen Betrachtungen des Dubos entlehnt habe. Zum mindesten sieht doch Dubos die Sache aus einem andern Gesichtspunkte an, da er an der Stelle gerade die Vorzüge der Poesie vor der Malerkunst dartun will.

Mit größerem Recht ließen sich Shaftesbury („Idee des historischen Gemäldes") und wiederum Harris, der an verschiedenen Stellen seiner zweiten Abhandlung (Kap. II, S. 78 und Kap. V, S. 93) von dem punctum temporis handelt, als Vorgänger in Anspruch nehmen; doch lassen wir die ja auch nicht belangreiche Frage am besten offen und begnügen uns mit der Feststellung, daß Mendelssohn hier einen für den viel späteren „Laokoon" grundlegenden Gedanken in bestimmter und selbständiger Fassung unter den deutschen Schönheitslehrern zum erstenmal ausgesprochen hat.

Als Ergänzung der „Hauptgrundsätze", soweit sie sich auf das Thema des „Laokoon" einlassen, können wir die nicht viel später geschriebenen Bemerkungen zu Part II, Sect. IV und V, von Burkes „Philosophical enquiry" ansehen. Über die Zeit der Abfassung gibt Lessings Bruder, der die Notizen in „Lessings Leben" II, 210 f. veröffentlichte, keine Auskunft. Sie sind wahrscheinlich nach Mendelssohn Rezension des Burkeschen Buches in der „Bibl. d. sch. W." geschrieben, sicher aber nach dem 2. April 1758, unter welchem Datum Lessing den Freund bittet, ihm alles von Anmerkungen aufzusetzen, was ihm über das ganze System Burkes einfalle (V, 154). Daraufhin entstanden diese „Bemerkungen", die sich denn auch, wie natürlich, nicht in Mendelssohns, sondern in Lessings literarischem Nachlaß fanden. Ein Beweis, daß sie für Lessing geschrieben sind, liegt auch in den Schlußworten („Lessings Leben" II, 232), und das ist für unsere Untersuchung nicht gleichgültig.

In Sect. IV setzt Burke den Unterschied auseinander, eine Idee klar oder für die Imagination eindringend zu machen; ersteres erreiche die Malerei, letzteres die Poesie und Musik. Moses erkennt den Unterschied an und leitet ihn von der Natur der Zeichen ab: „Daß uns die Gemälde und Bilder überhaupt durch Worte nicht so klar geschildert werden können als in der Malerei, kommt vielleicht daher, daß uns die

Worte eigentlich dasjenige in der Folge auf einander vorstellen, was in dem Gegenstande neben einander existiert. Aus keiner andern Ursache glaube ich, werden durch die Musik und Poesie heftigere Leidenschaften erregt als durch die Malerei und Bildhauerkunst. Der erste Augenblick entdeckt uns in einem Gemälde alles Rührende, das darin anzutreffen ist, und man muß Nachdenken und Kenneraugen mitbringen, wenn man in dem zweiten Augenblicke etwas Neues entdecken will." — In Sect. V stößt Burke auf die Schwierigkeit, die bekannten Verse des Horaz

> Segnius irritant animos demissa per aurem,
> Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
> Ipse sibi tradit spectator (Epist. II, 3, 180—82)

mit seinem Systeme zu vereinbaren, und wird zu einer Opposition gegen die von Dubos Sect. 40 im Anschluß an Horaz geäußerte Ansicht gedrängt, que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie („Réfl. crit.", Paris 1746, I, 386). Dubos spricht also dem Gesichte eine größere Gewalt und Eindrucksfähigkeit auf die Seele zu als den anderen Sinnen; Burke hält das Gemälde zwar unter allen Umständen für klarer als die poetische Beschreibung, diese aber unter allen Umständen für eindringlicher. Mendelssohn, weniger einseitig als beide, sucht den Streit ziemlich korrekt mit Hilfe seiner Zeichentheorie zu entwirren: „Nunmehr wird man auch die beiden Verse des Horaz besser verstehen. Wenn die oculis subiecta fidelibus nicht weniger in der Folge auf einander vorgestellt werden, als die demissa per aurem, wie solches auf dem Theater geschieht, so muß die Rührung desto heftiger sein. Dubos hat also Unrecht und unser Verfasser [Burke. Vgl. Ms. Schriften IV, 2, 16] auch. Was der Verfasser von undeutlichen Begriffen sagt, hat zwar überhaupt seine Richtigkeit, und es ist leicht, solches sowohl aus der Natur der Schönheit als aus der Natur der Leidenschaften zu beweisen. Indessen tut dieses hier nichts zur Sache, indem diejenige Vorstellung, aus welcher die Leidenschaft entspringt, in der Malerei öfters durch weniger Zeichen und folglich undeutlicher ausgedrückt wird als in der Poesie." Das Gemälde, fährt die Überlegung fort, wirkt durch Coexistenz, die Poesie durch die Succession der Zeichen. Mithin wird ein Stoff in derjenigen Kunst am eindruckvollsten behandelt werden, zu deren Darstellungsform, d. h. zu deren Zeichen er am besten paßt. Zum Beispiel werden Gegenstände in der Malerei stärker wirken als in der Poesie, „wenn die Vorstellung nicht mehr als einen einzigen Augenblick anfüllt. Mentor, welcher den Telemach von einer steilen Klippe ins Meer stürzet, und selbst hineinspringt, muß notwendig in einem Gemälde stärker rühren als in der Poesie." Und nun

folgen Sätze, die man wieder als „Motto zum Laokoon“ bezeichnen könnte: „Man begeht gemeiniglich den Fehler, daß man die Wirkungen zweier Künste vergleicht, ohne dasjenige in Betrachtung zu ziehen, was eine jede Kunst in ihrer Art bestimmt. Soll die Malerei mit der Poesie verglichen werden, so muß man den Unterschied beständig vor Augen haben, daß jene in der Folge nebeneinander, diese hingegen in der Folge auf einander wirkt“ („Lessings Leben“ II, 211 f.). Die offenbaren Beziehungen der „Hauptgrundsätze“ zu Lessings kritischem Meisterwerke sind früher bereits entdeckt und klargelegt worden. Es ist aber nicht ohne Interesse, auch in dieser durchaus selbständigen Arbeit, die Moses für Lessing und auf dessen Veranlassung niedergeschrieben hat, fundamentalen Ansichten des „Laokoon“ zu begegnen. Im Einzelnen auf Mendelssohns Verhältnis zu Lessings Werk einzugehen, wird sich noch weiter unten Gelegenheit bieten.

Von der Verbindung der Malerei mit den schönen Wissenschaften zu reden, ist — allenfalls vom Theater abgesehen — schlechterdings ein Unding. Und doch tat man es in jener Zeit, ich möchte sagen, dem Regelwerk zu Liebe, das man sich einmal für die verschiedenen möglichen Alliancen und Mesalliancen der Künste konstruiert hatte. Freilich gibt Mendelssohn zu, daß sich die Malerei nur sehr behutsam mit der eigentlichen Dichtkunst und Beredsamkeit verbinden läßt. „Der Ausdruck der Neigungen und Leidenschaften ist zwar in der Malerei nicht so lebhaft und rührend als in der Musik, aber doch deutlicher und bestimmter. Daher bedarf er der Hilfe der willkürlichen Zeichen weit weniger, als der Empfindung in der Musik. Die Handlung fällt hier deutlicher in die Sinne; und die Minen, Stellungen und Geberden der handelnden Personen geben den Leidenschaften, mit welchen sie vorgestellt werden, die Individualität, die ihnen in der Musik fehlt. Daher nehmen nur die allerelendesten Stümper in der Malerei ihre Zuflucht zu einem Zettel mit Worten, den sie aus dem Munde ihrer Personen gehen lassen; der wahre Zustand, die Verrichtung und die Handlung einer jeden Person muß schlechterdings bloß malerisch vorgestellt werden“ (I, 303). Ohne Zweifel ist hier Dubos die Quelle, der (Sect. XIII. I, 87 f.) ebenfalls von jenem barbarischen Gebrauch der peintres gothiques spricht[1]) Auch die folgende Verteidigung kurzer und bedeutsamer Inschriften auf

---

1) Vgl. Lessing im „Laokoon“, Lachm.-Muncker IX, 86 und XIV, 361 f. Die Wolke „ist hier nicht besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.“

Gemälden geht ihrem ganzen Charakter nach auf Anregungen des französischen Kritikers zurück.

„Vom Ausdruck der Leidenschaften“ in der Malerei, dem vielbesprochenen Thema, das schon in dem Vorstehenden anklingt, wird noch ausführlicher in dem bereits mehrfach erwähnten Aufsatz mit diesem Titel (IV, 1, 91) gehandelt. Es erscheine zweifelhaft, ob die Maler und Bildhauer mehr als den ersten Grad des Affekts („den plötzlichen Ausbruch“ der Leidenschaft) schildern können. „Die Malerei kann vermittelst der natürlichen Zeichen, deren sie sich bedient, Bewegungen in den Gliedmaßen der Sinne, vermittelst der Komposition aber klare Begriffe von dem Gegenstande der Leidenschaften in der Seele hervorbringen. Da aber diese Kunst nicht mehr als einen einzigen Augenblick vorstellen kann, so sind die Eindrücke nicht stark genug, sehr heftige Leidenschaften zu erregen, wenn man nicht eine Reihe von Gemälden, die die Folgen und Wirkungen der Leidenschaften vorstellen, nach einander betrachten kann,“ — wie das in der Tanzkunst geschehe.

Mendelssohns Abneigung gegen das Prinzip der bloßen Nachahmung kennen wir. Von der Malerei sagt er noch ausdrücklich, daß die Nachahmung selbst in dieser Kunst, wo sie zu Hause zu sein scheine, den Künstler auf Irrwege bringen könne, wollte er ihr einzig und allein folgen (IV, 2, 29). Was er sich unter den Verschönerungen der Natur in der Malerei vorstellte, geht aus folgender Stelle der „Hauptgrundsätze“ hervor: „Die Lokalfarben der Natur sind nicht so frisch, nicht so lebhaft als die Lokalfarben eines geschickten Koloristen. Jene malt einen unendlichen Raum für die unendliche Zeit und verändert mit jedem Augenblicke ihr unermeßliches Gemälde. Was für eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Farben wird sie nicht anwenden müssen! Je geringer die Anzahl der Farben ist, desto reiner und lebhafter können sie sein. Ja, die Farben des Koloristen selbst müssen, in Vergleichung mit den Farben des Zeugfärbers, etwas schmutzig und bräunlich aussehen, weil der Endzweck des letztern bloß auf eine einzige Farbe eingeschränkt ist. Wird man aber deswegen einem gemeinen Zeugfärber mehr Kenntnis des Kolorits zuschreiben können als einem Rubens oder einem Tizian?“ (I, 289 f.). Ob der Verfasser dieser Zeilen eine klare Vorstellung von den Gesetzen der Farben- und Luftperspektive gehabt hat, sei dahingestellt; immerhin macht er später in den Randglossen zum Laokoonentwurf ein paar richtige Bemerkungen über das Wesen der Perspektive und über die „geschwächten Farben“ entfernter Gegenstände (Lachm.-Muncker XIV, 354).

Die Ausbeute von technischen Notizen ist sehr gering. Als Ausdrucksmittel des Erhabenen, das der Malerei in seinen

beiden Gattungen zu Gebote stehe, preist er in den Anmerkungen zu Burke die geschickte Verwendung von Licht und Schatten. „Hieraus ließe sich die glückliche Wirkung der Schlagschatten in der Malerei, wie nicht weniger der kühnen und plötzlichen Abwechselung des Lichts und Schattens in den Rembrandtschen Stücken erklären. Bei dem letzthin in der Bibliothek rezensierten Kindlein von Dietrich hat sich der Maler dieses Beförderungsmittels des Erhabenen sehr glücklich bedient. Die Größe der Maße und der Ausdehnung trägt in diesen beiden Künsten [Malerei und Plastik] nichts zum Erhabenen bei. Der ewige Vater des Michael Angelo würde vermutlich nichts gewinnen, wenn man ihn auch noch zweimal so groß malen wollte. Aber er würde verlieren, wenn man ihn halb so groß machte" („Lessings Leben" II, 231). — Zu Burke Part. II, Sect. XIX, wo von der Überraschung als einem Mittel des Erhabenen die Rede ist, findet sich der Zusatz, daß das Plötzliche und Unerwartete nur in denjenigen Künsten eine Schönheit sei, welche in der Folge auf einander bestehen: „In der Baukunst und Malerei sind sie häßlich" („Lessings Leben" II, 214). — Erwähnenswert ist vielleicht noch ein aus der Technik dieser Kunst gewonnenes Gleichnis in dem „Sendschreiben an den Hrn. Mag. Lessing in Leipzig" (1756), dem eine richtige Beobachtung zugrunde liegt: „Wenn ein Maler in seinem Bilde die schicklichste Haltung des menschlichen Körpers treffen will, so muß er sich einen nackten Menschen in der vortrefflichsten Stellung einbilden, weil der bekleidete Mensch in einer ganz anderen Form erscheint, als die ihm von Natur zukommt. Er wird immer noch seinem Bilde nachher die erforderlichen Kleidungen umhängen können, ohne die natürliche Stellung zu verfehlen" (I, 382).

Im Anschluß hieran müssen wir noch mit einigen Worten der heute längst verschollenen

Farbenkunst

gedenken, die nach Ansicht der Zeit auf der Hervorbringung harmonischer, künstlerisch wirkender Farbeneffekte beruhte. Unter dem noch frischen Eindruck der Newtonschen Entdeckungen und angeregt durch Eulers eben in breitere Schichten getragene Musiktheorie, suchte man mehr oder minder gewaltsame Beziehungen und Ähnlichkeiten zwischen Farben und Tönen herzustellen, die vor dem prüfenden Blick der exakten Wissenschaft freilich nicht bestehen können.[1]) Man sprach von einer Farbenharmonie ebenso wie von der Harmonie der Töne, bemühte sich

1) Mathematisch ausgedrückt ist der Grund hierfür, daß die Schwingungszahlen der Farbenskala eine arithmetische Reihe bilden, während die Tonskala eine geometrische Reihe darstellt.

um eine Vereinigung einer „Farbenmelodie" mit einer Melodie der Töne (**Krüger**, „Miscell. Berol." Tom. VII, 345 ff.), und ein Pater **Kastel** hatte eine Maschine, das sogen. **Farbenklavier**, konstruiert, welches durch Verbindung von sieben Farben auf das Auge ähnliche Wirkungen hervorbringen sollte, wie sie das Ohr durch Verbindung und Wechsel von Tönen empfindet.[1]) Mendelssohn geht in den Briefen „Über die Empfindungen" (11. Brief; I, 149 ff.) und in der 13. Anm. dazu (I, 180 ff) des Näheren auf diese Modevorstellungen ein und sucht zur weiteren Lösung des Problems seinerseits noch einiges hinzuzutun, was wir hier aber füglich übergehen dürfen. Noch in den Bemerkungen zum Laokoonentwurf ist der „Farbenkunst" besondere Erwähnung getan: sie kommt mit der Musik überein, „nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist, und sie [sc. die Zeichen] keine Empfindungen, sondern nur sinnliche Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen, so unterstützen sie die Illusion der Malerei" (Lachm.-Muncker XIV, 370).

Bei **Kant** gliedert sich „die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen" in Musik und „Farbenkunst" („Krit. d. Urt." Ros. u. Schub. IV, 198 f.), und **Herder** erstrebt in der „Kalligone" und späteren für die „Adrastea" bestimmten Blättern eine Vermittelung der Newtonschen und Eulerschen Theorien, die aber, wie es in der Natur der Sache liegt, nicht über geistreiche und poetische Kombinationen hinauskommt (vgl. **Haym** II, 785).

Über die

Plastik

ist an dieser Stelle nicht viel zu sagen, da manche Auslassungen darüber bereits in Gemeinschaft mit der Malerei behandelt wurden, und andere sich besser der Besprechung des „Laokoon" anfügen lassen. Auch von dem tiefgehenden Einflusse **Winckelmanns** ist schon oben (S. 50 f.) die Rede gewesen. Durch ihn wurde Mendelssohn zum Verständnis der **Antike** geführt, deren Meisterwerke ihm oft wiederholte Anerkennung und Bewunderung abnötigten. Lange bevor **Herder** in seiner „Plastik" und andeutend bereits im I. „Krit. Wäldchen" (Suph. III, 81), den Gedanken ausspricht, daß im Körperlichen die Seele darzustellen

---

1) Mit Hilfe von **Suphans** Herderausgabe sei hier folgende Literatur über **Kastel** (oder Castell) und seine Erfindung zusammengestellt: Père **Castel**, „Le clavecin oculaire". — **Diderot** II, 287 f. — **Herder** III, 136, 139; IV, 76 f, 121; V, 66; VIII, 38 f., (661); XV, 235; XXII, 68, (348), 115. — G. Ph. **Telemann**, „Beschreibung der Augenorgel" rc 1739. — **Mizler**. „Musikalische Bibliothek" II, 2 St. S. 269. — **Hagedorn**, I, 40. — **Goethe**, „Geschichte der Farbenlehre", Hemp. XXXVIII, 328 ff. — **Blümner**, „Lessings Laokoon", [2]1880, S. 596. — J. **Goldfriedrich**, „Kants Ästhetik", S. 175.

und die Schönheit nur der Ausdruck innerer Vollkommenheit sei, warnt Moses die Kunst vor der Darstellung bloß körperlicher Vorzüge, der Vollkommenheiten ohne Geist und Seele, „einer schönen Gesichtsbildung, deren Züge weder Geist noch Empfindung verraten, einer ungemeinen Behendigkeit in den Bewegungen der Gliedmaßen ohne Reiz und Anstand“. Derartige Vollkommenheiten könnten nur einen geringen Grad von Bewunderung erregen, während der Ausdruck hoher geistiger und seelischer Vorzüge uns gleichsam über uns selbst erhebe. In der zweiten Rezension der „Betrachtungen über das Erhabene und Naive“ finden wir dann an dieser Stelle folgende Anmerkung: „Der holländische Übersetzer [van Goens] muß mich hier unrecht verstanden haben, denn er setzt mir in einer hinzugefügten Note das Beispiel der Helena des Zeuxis, der Venus und des Antinous, sowie des Apollo und des Laokoons entgegen, die nicht einen geringen, sondern den höchsten Grad von Bewunderung erregen. Als wenn diese Meisterstücke der alten Kunst nicht mehr durch das Seelenvolle, das sie ausdrücken, als durch bloß körperliche Schönheiten gefielen? Hat die Venus, hat der Antinous de Medicis eine bloß schöne und regelmäßige Bildung, die weder Geist noch Empfindung zu erkennen geben?“ (I, 315.)

In den „Zufälligen Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit“ [1]) wird von den verschiedenen Idealen der Schönheit gesprochen. „Jedes Subjekt

---

1) Der Aufsatz ist in Ms. Gesammelten Schriften, hrsg. von Prof. Dr. G. B. Mendelssohn, ebenso wie der dort unmittelbar vorhergehende „Von der Herrschaft über die Neigungen“ mit der Angabe „Um das J. 1755“ nicht korrekt datiert. Die Aufzeichnungen „Von der Herrschaft über die Neigungen“ fallen, wie wir schon oben S. 36 zeigten, in das Ende von 1756 oder Anfang 1757. Die „Zufälligen Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit“ sind aber sicher noch viel später entstanden. Das beweist schon eine Bemerkung L. F. G. v. Göckingks, der die beiden Arbeiten unter den Papieren Nicolais vorfand und sie auch zuerst in „Fr. Nicolais Leben u. liter. Nachlaß“ (Berlin 1820) veröffentlicht hat: „Sowohl die Handschrift als die Orthographie (wozu ich auch noch die Form von §§ rechnen möchte) ergeben, daß die Abhandlung von der Herrschaft 2c. aus früherer Zeit ist, und die zufälligen Gedanken 2c. später geschrieben sind. Beide haben alle Merkmale eines ersten Entwurfs; es ist vieles darin ausgestrichen, abgeändert, zugesetzt; zuweilen sogar ein Wort ausgelassen“ (S. 175). — Aber auch innere Gründe machen eine Datierung „um das J. 1755“ unmöglich. Wie sehr sticht die Schönheitslehre dieser gedankenreichen Arbeit von der in den 1755 erschienenen Briefen „Über die Empfindungen“ ab! Da die „Zufälligen Gedanken“ erst 1820 mit Nicolais Nachlaß bekannt geworden sind, so ist es natürlich, daß ihrer bei Jördens, „Lexikon deutscher Dichter u. Prosaisten“, Bd. III (1808), der Ms. Schriften sonst sorgfältig registriert, gar nicht Erwähnung geschieht. Wohl aber führt Jördens ein Aufsätzchen Ms. „Über einige Einwürfe gegen die Physiognomik“ u.s.w. an, das im „Deutschen Museum“ von 1778 (Band I,

hat eine ihm eigene Mischung von Fähigkeiten und Neigungen, welche sein Genie und seinen Charakter ausmachen. In dieser Mischung wird mehrenteils eine Eigenschaft gleichsam hervorstechen und den Hauptzug des Genies oder Charakters ausmachen; diesem werden die übrigen Eigenschaften untergeordnet sein. So wird auch das Ideal, das jedem dieser Subjekte entspricht, jedes seine eigene Mischung von toten und lebendigen Schönheiten aller Art haben müssen, nebst einem in derselben nicht selten hervorstechenden Ausdruck des Guten, welches den Charakter des Ideals ausmacht. Im Herkules z. B. wird der Ausdruck der Kraft den Hauptcharakter ausmachen, im Jupiter die Majestät, in der Venus die Wollust, im Merkur Behendigkeit, in der Minerva Weisheit u.s.w. Alle übrigen Schönheiten oder sinnlichen Ausdrücke des inneren Guten haben eine Beziehung auf diesen Hauptcharakter und sind demselben untergeordnet. Der Apoll allein scheint nach der Beschreibung, die von demselben gemacht worden [doch wohl durch Winckelmann], alle diese Schönheiten in der besten Übereinstimmung, ohne daß eine derselben merklich hervorsteche, zu besitzen. Indessen kann er doch nur die Schönheiten des männlichen Geschlechts haben, obzwar in dem blühendsten Lebensalter, das Kraft und Unschuld mit Erfahrung und Weisheit verbindet. Für die Schönheiten des weiblichen Geschlechts wird ein anderes Ideal aufgesucht werden müssen, in welchem nicht Tätigkeit, sondern Liebreiz der herrschende Charakter sein wird" (IV, 1, 49).

Ganz ähnliche Betrachtungen werden in dem Aufsatz „Über einige Einwürfe gegen die Physiognomik" ꝛc. im „Deutschen Museum" (1778) angestellt und hier Jupiter als das höchste Ideal der Macht, Herkules der Kraft, Venus der Liebe, Juno der weiblichen Schönheit, Antinous der „sinnlichen Wollust", Apoll der männlichen und Hebe der weiblichen Jugend bezeichnet. Daß an beiden Stellen Bildwerke, und nicht etwa poetische Ideale gemeint sind, geht aus dem ganzen Zusammenhang hervor, zumal auch IV, 1, 384 gerade auf die Statuen des Herkules und Antinous exemplifiziert wird.

Länger müssen wir bei der

Baukunst

verweilen! Sie stellt, wie die Bildhauerkunst, sichtbare natürliche

S. 193—198) erschienen ist und ganz sinnfällige Beziehungen zu den „Zufälligen Gedanken" aufweist. Die Vermutung liegt danach sehr nahe, daß unser Aufsatz und die genannte Abhandlung von 1778 einander auch zeitlich nahestehen. — Wenn Braitmaier (II, 61) übrigens angibt, daß die „Zufäll. Gedanken" „erst 1810 veröffentlicht" seien, so ist das offenbar eine Verwechslung mit den in der „Neuen Berlinischen Monatsschrift" von Nicolai mitgeteilten Arbeiten (s. IV, 1, 12).

Zeichen in der Folge neben einander durch Körper dar, unterscheidet sich aber von der Skulptur durch die Vollkommenheiten, die sie auszudrücken hat: „Außer der Ordnung, der Symmetrie und der Schönheit der Linien und Figuren in den Säulen, Türen und Fenstern, werden auch hauptsächlich die Bequemlichkeit und Festigkeit des Gebäudes [vgl. IV, 1, 46 und „Lessings Leben" II, 221], sowie die Vollkommenheiten des äußeren Zustandes des Bauherrn sinnlich ausgedrückt. Die prächtigen Gebäude zeigen den Reichtum, die Würde und die Gemächlichkeit des Besitzers. Alles muß das Ansehen der Pracht, der Gemächlichkeit und der Festigkeit haben, weil dieses eigentlich der Endzweck eines Gebäudes ist." Weder Malerei noch Skulptur haben etwas mit der Vollkommenheit des äußeren Zustandes und mit der Dauerhaftigkeit zu schaffen, weshalb ihre Linien einen weit freieren Schwung haben dürfen und müssen, als die der Baukunst. „Das Regelmäßige und Steife in den Außenlinien der Säulen und Öffnungen in der Baukunst gibt ihnen eine scheinbare Festigkeit, die der Maler sowohl als der Bildhauer öfters vermeiden muß" (I, 293 f.).

Da diese Kunst zugleich praktischen Interessen und Bedürfnissen dient, ist sie nur eine „Nebenkunst", und alle Schönheiten müssen ihrer ersten Bestimmung, der Dauerhaftigkeit und Bequemlichkeit untergeordnet werden. „Die Notdurft, sich für die Ungestümigkeiten der Witterungen und Jahreszeiten zu bewahren, hat die Menschen angetrieben, Gebäude aufzuführen, statt daß alle übrigen Künste ihren Ursprung bloß dem Vergnügen zu verdanken haben" (I, 304). So richtig diese Auffassung sein mag, so vermißt man doch ungern die hohe, aber berechtigte Forderung, daß der Baukünstler in einem wahren Kunstwerke beide Ziele, d. h. die Erfüllung des praktischen Interesses sowie der Schönheitsgesetze, vollkommen mit einander zu verschmelzen habe, so daß ein Gegensatz materieller und idealer Forderungen gar nicht erst in die Erscheinung tritt. Dieser Erkenntnis hat sich Moses wohl auch nicht ganz verschlossen, denn in seinen allgemeinen Bemerkungen rangiert die Architektur stets *neben*, nicht unter die übrigen Künste, und gelegentlich (Anm. I, 293) betont auch er die Verbindung der Festigkeit mit den Schönheiten der äußeren Form.

In dem Resumé am Ende der Laokoonnoten heißt es bezüglich der Baukunst, daß ihre Zeichen „nur sinnliche Begriffe, ohne *Neigung und Empfindung* ausdrücken", — just wie die Farbenkunst! Anderer und richtigerer Ansicht sind die „Hauptgrundsätze", die „selbst der Baukunst die Erregung der Leidenschaften nicht ganz absprechen" wollen. „Sie kann uns wenigstens vermittelst eines Nebenbegriffes rühren, den unsere

Seele allezeit mit dem Hauptbegriffe verbindet. So erregen prächtige und majestätische Gebäude Ehrfurcht und Schauern, Lustschlösser laden zur Fröhlichkeit ein, ländliche Häuser zur Ruhe und Unschuld, Einsiedeleien zu Ernst und Tiefsinn; und ein Grabmal kann Leidwesen und Traurigkeit erregen" (Anm. I, 282).

Mit dem Nachahmungsprinzip ist in dieser Kunst natürlich am wenigsten anzufangen: „Man behauptet zwar, die Säulenordnungen sollten mit der Figur eines wohlgewachsenen Menschen einige Ähnlichkeit haben. Allein die Absicht des Baumeisters ist keineswegs die Nachahmung der menschlichen Bildung. Die ersten Erfinder haben nur von dem Gebäude des menschlichen Körpers die Regeln abgesondert, nach welchen der Begriff der Festigkeit mit den Schönheiten der äußerlichen Form verbunden werden kann; nicht zu gedenken, daß der Ursprung der Säulenordnungen aus anderen Gründen vielleicht natürlicher hergeleitet werden kann, wie einige Neuere auch wirklich getan haben" (Anm. I, 293 f.).

Auch die Allegorie findet in der Baukunst keinen fruchtbaren Boden. Man habe versucht, eine „Art von Allegorie" zu verwenden, die sich in den Grundrissen und spitzfindigen Beziehungen der Gebäude markiere, aber der Erfolg scheine nicht glücklich gewesen zu sein. Als Beispiel wird u. a. die Erzählung Plutarchs angeführt, „Marcellus habe zwei Tempel, den einen für die Tugend und den andern für die Ehre, dergestalt an einander bauen lassen, daß man durch den Tempel der Tugend gehen mußte, um in den Tempel der Ehre zu kommen. Die Bedeutung ist offenbar, allein die Unternehmung selbst scheint allzu sehr von dem Genie der Baukunst entfernt zu sein. Die Beschreibung eines solchen Gebäudes macht den Sinn der Allegorie weit anschauender, als das Gebäude selbst; ein untrügliches Kennzeichen, daß der Einfall mehr zur Dichtkunst, als zur Baukunst gehört" (I, 297 f.).

Dagegen lassen sich durch die Inschriften am Kopfe von Gebäuden Poesie und Architektur gewissermaßen vereinen: Inschriften „erklären den Endzweck und die Bestimmung eines Gebäudes, die man durch die äußerliche Einrichtung desselben nicht erkennen kann. Das Berlinische Invalidenhaus führt die schöne und nachdrückliche Inschrift: Laeso et invicto militi. Diese Worte erklären die Bestimmung des Gebäudes und sind zugleich eine Lobrede auf die Gesinnung des hohen Stifters, der den verwundeten und unbesiegten Streiter den Rest seiner Tage in Ruhe und Gemächlichkeit zubringen lassen will" (I, 304).

Der Begriff der „edlen Einfalt" erwarb sich damals auch in der Baukunst Bürgerrecht. Auch hier macht sich bei Mendelssohn der Einfluß Winckelmannscher Gedanken

geltend, die dem preziösen, koketten, prunkvollen und auf Effekt gerichteten Wesen des Modestils durchaus abhold waren. Dazu kommt noch ein Grund, der sich aus dem ästhetischen System ergibt: „die Gleichheit, das Einerlei im Mannigfaltigen ist ein Eigentum der schönen Gegenstände. Sie müssen eine Ordnung oder sonst eine Vollkommenheit darbieten, die in die Sinne fällt und zwar ohne Mühe in die Sinne fällt.“ Darum ist ein Gebäude schön, „wenn das Ebenmaß in den Abteilungen und ihre Abwechslungen leicht zu fassen sind“, ebenso wie ein Tanz, um zu gefallen, nicht zu verschlungen und verschnörkelt sein darf. „Der gotische Geschmack ist unter anderen Ursachen auch deswegen verwerflich, weil er die Mannigfaltigkeit in einer allzu verwickelten Ordnung anbringt“ (I, 123; ganz ähnlich IV, 1, 316). — Bei den Erörterungen über das Erhabene heißt es: Die Anbringung großer Reichtümer „kann in der Baukunst und Verzierungskünsten, wo die Vorzüge des äußeren Zustandes mit in Betrachtung kommen, zwar glänzend, stolz und prächtig werden, aber das Erhabene nicht anders, als vermittelst einer edlen Einfalt erreichen, d. i. durch Vermeidung alles dessen, das auf diese Vorzüge einen großen Wert zu setzen scheint[1]. Nicht die Verschwendung des Reichtums und der Pracht, sondern eine weise Gleichgiltigkeit gegen dieselben erhebt unsere Seele und lehrt sie ihre eigene Würde erkennen“ (I, 314).

Mit dieser Bevorzugung eines edlen und einfachen Stils hängt es zusammen, daß die antike Säule häufig erwähnt und kommentiert wird. Die Lehre von Licht und Farben, die Baumgarten nur auf die schönen Wissenschaften angewendet hatte, überträgt Moses andeutungsweise auch auf die Kunst und exemplifiziert u. a. auf die Säulenordnung der Alten: „Die dorische Säule ist rauh, die korinthische geschmückt und blühend, und die ionische hält das Mittel zwischen diesen beiden. In den Säulenverzierungen wechseln die geraden Linien mit den krummen ab. Jene machen einen harten und widrigen [?], diese aber einen gelinden und schmeichelnden Eindruck. Sie werden aber deswegen zusammengesetzt, damit sie sich durch den Gegensatz besser ausnehmen mögen“ (IV, 1, 384) ꝛc. — Burkes Erklärung, daß heftige, in gleichmäßigen Stößen erfolgende Empfindungen in den Fibern des Auges das Gefühl der Erhabenheit verursachen, genügt ihm nicht, obwohl ihm sonst der betr. Abschnitt (Part. IV, Sect. XIII; in Garves Übers. S. 233 ff.), der das Wohlgefallen an einem Säulengange ästhetisch zu begründen sucht, sehr schöne Gedanken zu enthalten scheint.

1) Vgl. auch „Lessings Leben“ II, 221: „Die gerade Linie gefällt nur bei erhabenen Gebäuden, bei welcher Gelegenheit sie Unachtsamkeit auf äußerliche Zieraten anzeigt.“

„Bei einer Kolonnade scheint mir der Umstand etwas dazu beizutragen, daß die Säulen sinnliche Stützen vorstellen, auf welchen eine Last ruhet. Eine Menge ähnlicher Säulen erregt also eine sinnliche Vorstellung der Wichtigkeit, Last und Festigkeit des darauf ruhenden Gebäudes. Diese Vorstellung setzt uns in Erstaunen. Daher denn die schönste Kolonnade, die nichts trägt, nicht erhaben ist" („Lessings Leben" II, 226). Die von Burke empfangene Anregung wirkt fort: in der zweiten Fassung der Abhandlung „Über das Erhabene und Naive" wird als Beispiel des Erhabenen in der Baukunst ein gerader Säulengang angeführt, „wenn die Säulen sich einander ähnlich sind und in gleichen Zwischenräumen von einander abstehen. Ein solcher Säulengang hat etwas Großes, das alsobald verschwindet, wenn die Einförmigkeit der Wiederholung unterbrochen, und an gewissen Stellen etwas Hervorstechendes angebracht wird"[1]) (I, 310). Endlich sei noch auf eine Note zu Burkes Part. II Sect. XI (nicht XII!) verwiesen („Lessings Leben" II, 213).

Für die

Tanzkunst

als Kunst, sagt Braitmaier II, 215, hat Mendelssohn „stets ein großes Interesse gezeigt, worin wir wohl eine Nachwirkung seines semitischen Blutes erblicken dürfen" (?). Ich glaube, das läßt sich wohl natürlicher erklären. Erstlich geht sein Interesse für die Musik viel weiter, und für die bildenden Künste erscheint es mir wenigstens nicht geringer als für die Tanzkunst. Daß er diese, heute freilich ganz heruntergekommene und deklassierte Kunst so liebevoll betrachtete wie die anderen, erklärt sich einfach aus dem Charakter der Zeit, die in der Befriedigung der Tanzlust noch nicht ganz von ästhetischen Bedürfnissen abzusehen gelernt hatte, und der das Ideal der antiken Pantomime noch mehr als ein gestalt- und haltloser Schemen war. Dubos handelte im dritten Bande seines Werks sehr ausführlich „de la saltation", „de la Danse", „des Pantomimes"; ein anderer Franzose (P. A. Guys) ging auf seiner gelehrten Reise durch Griechenland den Resten antiker Tänze nach; ein dritter, Louis de Cahusac, schrieb ein eigenes Werk über diese Kunst (IV, 2, 14 f. zitiert), und J. G. Noverre war nicht nur ihr angestaunter Meister, sondern auch ihr feinsinniger Beobachter. Der bedeutendste deutsche Roman jener Tage schilderte mit üppigen Farben Reiz nnd Wirkung antiker Pantomimen (Wielands „Agathon"; IV. Buch, Kap. 5 u. 6. Hemp. I, 159 ff.), und mit zärtlicher Schwärmerei verherrlichte Herder in seinem vierten „Wäldchen"

1) Wenn z. B. Säule und Pfeiler mit einander wechseln (Burke. Vgl. IV, 1, 344 f).

die Tanzkunst als eine stumme Dichtkunst oder eine sichtbare Musik, die Pantomime der Griechen aber als den Brennpunkt aller Künste des Schönen und Entzückenden, als die höchste Täuschung der Welt (Suph. IV, 120 ff., 138 ff., 162 f., 166, 194).

Die Tanzkunst, lehren die „Hauptgrundsätze", drückt Schönheit durch Bewegung aus, indem sie sich natürlicher Zeichen bedient, die in der Folge auf einander auf das Gesicht wirken. „Die verschiedenen Stellungen des Körpers, die Bewegung der äußersten Teile desselben und die Geberden hängen in ihrer Folge auf einander zusammen und machen zusammengenommen ein schönes Ganze aus" (I, 293).

Wie die Deklamation nach der phonetischen Seite hin eine Verbindung der Poesie mit der Musik darstellt (vgl. oben S. 79 f.), so ist sie nach der Seite der Mimik und Gestikulation hin eine Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst In dieser untergeordneten Funktion, als Begleiterin des deklamatorischen Vortrags, zu welchem sie nur „die Bewegung des Hauptes und der äußersten Teile des Körpers hinzutut", um den Ausdruck gewisser Empfindungen zu beleben, nennt Mendelssohn die Tanzkunst „natürlich" oder „prosaisch". Hierher gehören auch wahrscheinlich die Bewegungen der Gliedmaßen, von welchen die antiken Chöre und Hymnen begleitet wurden, obwohl sie schon etwas künstlicher waren und der hohen Tanzkunst näherkamen (I, 302).

Hingegen ist die „poetische" Tanzkunst, die hohe wie die niedere, näher der Musik als der Dichtkunst verwandt. „Die Schönheiten, die in der gemeinen oder niedrigen Tanzkunst ausgedrückt werden, sind, nebst der Ordnung und Übereinstimmung der Teile, die Geschicklichkeiten der körperlichen Gliedmaßen, die Nachahmungen, die Stellungen und Bewegungen in schönen Linien und endlich die Schönheitslinien, welche auf dem Boden von den Füßen der Tanzenden beschrieben werden[1]). Hierzu kommt in der hohen oder theatralischen Tanzkunst der Ausdruck der Neigungen und Gemütsbewegungen[2]) und die Nachahmung aller menschlichen Handlungen, die sich durch Bewegungen ausdrücken lassen" (I, 293).

„Die Musik ist die wahrscheinliche Ursache der gewaltsamen Bewegungen des Tänzers; sie zeigt, vermittelst der Kadenzen, die Ordnung in der Folge derselben an und unterstützt den Ausdruck der Tanzkunst, indem sie die Zuschauer in

1) Welche sich jedoch mühelos entwirren lassen müssen, sollen sie Schönheitslinien bleiben. Vgl. I, 123 und IV, 1, 316.

2) Und zwar aller Grade der Leidenschaften, wie in der Poesie. IV, 1, 91 und 91 f.

die Leidenschaft versetzen hilft, die der Tänzer erregen will. Da nun in diesem Falle die Musik für die Ursache der Tanzkunst genommen wird, die Wirkung aber allezeit der Endzweck ist, wozu die Ursache als Mittel gebraucht wird, so hat man die Musik als eine Hilfskunst anzusehen, welche in allen Stücken nach den Bedürfnissen der Tanzkunst eingerichtet werden muß" (I, 302). Interessant ist es, über dieses Verhältnis der beiden Künste Herder zu vernehmen, der ebenfalls in der Pantomime die Tanzkunst nicht als „dienende", „sondern ursprüngliche Hauptkunst" betrachtet, dann aber fortfährt: „Sie drückt also Handlungen, äußere und innere Handlungen aus, wie die Musik Empfindungen, äußerliche und innerliche Bewegungen. Sie drückt sich durch Handlungen des Körpers aus, wie diese durch Bewegung, durch Töne. Jede bleibt also in ihrer Sphäre: nicht so, daß die Musik male und die Pantomime Modelle gebe: jene durch ihren Wohllaut, die Malerei durch ihre Stellungen und Linien — alle wirken bloß mit. Das was Handlung ausdrückt, die menschliche Seele, wirkt — wirkt durch alles, wodurch sie kann, Mienen, Gesten, Bewegungen, Taten; nur durch Töne nicht, weil hier die Musik ihre Stelle vertritt. Diese lebendige Wirkung wird also Hauptmoment der Kunst, und so ist Pantomime die schöne Kunst Handlungen lebendig auszudrücken" (Suph. IV, 141). —

Endlich gibt es noch eine Verbindung der Poesie, Musik und Tanzkunst zu gemeinsamem Bunde, der „bei den Alten sehr gewöhnlich" war und auch in neueren Opern durch einige Zitate belegt wird (siehe darüber I. 302 f.).

Außer diesen Grundzügen ließe sich noch eine Stelle aus der Rezension der „Principes pour la lecture des orateurs" anführen, wo der Referent eine Bemerkung über die Gesten des Redners auf die Tanzkunst anwendet (s. IV, 1, 287 f.).

Es bleiben noch die Noten zum Laokoonentwurf. Das übliche Signalement der Kunst lautet hier folgendermaßen: „Die Tanzkunst hat die Formen in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseiend und aufeinanderfolgend, wie ihr Gegenstand, können täuschen, drücken Handlungen, Mienen, Geberden und vermittelst dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Formen aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind, so läßt sie keine so deutlichen Phantasmata zurück als Malerei und Dichtkunst, stehet auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach und bedienet sich ihrer Hilfe" (Lachm.-Muncker XIV, 370).

Ist die Tanzkunst nicht so eindrucksvoll wie Poesie, so steht sie ihr an Umfang doch nicht wesentlich nach, ja Lachm.-Muncker XIV, 360 wird sogar behauptet, daß „jede Poesie

getanzt werden kann", was lebhaft an Herders Wort erinnert, daß die Tanzkunst viel eher eine stumme Dichtkunst sei als die Malerei, die man mit diesem Namen belegt habe. An der letztgenannten Stelle wird die Tanzkunst — ebenfalls echt Herderisch — auch für eine Vermittlerin zwischen Poesie und Malerei ausgegeben, denn sie „verbindet die Schönheit der Formen und der Anordnung mit der Schönheit der Bewegungen und Handlungen."

Was die Tanzkunst seit dem 18. Jahrhundert an Popularität und Bedeutung verloren, hat die

Schauspielkunst

seitdem gewonnen. Damals aber entsprach ihre Stellung im Reiche der Künste — zumal in Deutschland — der untergeordneten sozialen Stellung ihrer Jünger[1]). Die eben heranwachsende Ästhetik nahm mit der Kunst der Komödianten nur wenig Fühlung. Noch Kant hat in der „Kritik der Urteilskraft" für die Menschendarstellung auf der Bühne kaum ein Wörtchen übrig.

Die Gründe dieser Erscheinung liegen klar zu tage. Man theoretisiert nur über eine Kunst, die man auch praktisch ausüben sieht; die wirklich berufs- und kunstmäßige Ausübung der Schauspielkunst aber begann sich in Deutschland erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über ihre Anfänge hinaus zu entwickeln. Zur ergiebigen Theorie und Kritik fehlte es vielfach also schon an dem unerläßlichen Anschauungsmaterial. Die Theatergesellschaften waren noch dünn gesät, und unter den wenigen konnten die wenigsten vor einem urteilsfähigen Geiste bestehen. — Ein weiterer Grund liegt in der eigenartigen Natur dieser Kunst selbst. Denn sie ist die einzige, in der der Mensch das Darstellungsobjekt ausmacht, sozusagen Schöpfer und Schöpfung zugleich ist; die einzige, deren Werke mit dem Augenblick kommen und gehen und in ihrem fluktuösen Charakter kaum kontrollierbar sind. Haben wir denn heute, in der Zeit des allgemeinen Theaterinteresses und der Blüte des gesamten Bühnenwesens, eine haltbare Ästhetik der Schauspielkunst?

So hatte sich denn die Schauspielkunst zur Zeit Mendelssohns noch nicht einmal zur Selbständigkeit durchgerungen, wurde

1) Das Elend der Thespiskärrner ist durch hundert Anekdoten belegt; nichtsdestoweniger sei es erlaubt, nach dem Muster von Georg Brandes zur Beleuchtung der historischen Situation noch eine neue auszugraben! Im Jahre 1763 erschien eine von Joh. Friedr. Löwen veranstaltete Ausgabe von Joh. Chr. Krügers poetischen und theatralischen Schriften. In der Anzeige des Buches bemerkten die „Königsberger Gelehrten Zeitungen" von 1764, S. 77: „Der Herr Herausgeber nennt den Verfasser nach vorher erbetener Erlaubnis der Orthodoxen den seligen Krüger, weil viele Tartüffen dieses Wort vor dem Namen eines Schauspielers nicht leiden können."

vielmehr in der ästhetischen Literatur der Musik, Pantomime und Tanzkunst zugerechnet. Auch Mendelssohn übergeht sie bei der wiederholten Aufzählung aller Künste und ordnet sie den übrigen unter. Seine Beziehungen zum Theater waren überdies nur locker. Noch im August 1757 (Brief an Lessing V, 120) nennt er es töricht, wenn er sich, der in seinem ganzen Leben kaum zwei Trauerspiele von einer mittelmäßigen Bande habe aufführen sehen, für einen Kenner des Theaters halten wollte. Nichtsdestoweniger mochte ihn gerade der noch so unerforschte und schwierige Charakter der jungen Kunst reizen, sich von ihren theoretischen Voraussetzungen und Bedingungen ein ungefähres Bild zu machen, und Gespräch und Umgang mit dem Freunde, der auf den Brettern wie zuhause war, taten das ihrige hinzu.

Wir wissen bereits, wie genau er auf die Deklamation, wozu u. a. das ganze bühnenmäßige Sprechen gehörte, acht gab, und daß er sie als eine Verbindung der Poesie mit der Musik, soweit dazu aber Gestikulation und Mimik erforderlich ist, als eine Verbindung mit der Tanzkunst auffaßte (s. oben S. 80 u. 100). Es gebe, heißt es in den „Hauptgrundsätzen", Schönheiten der Poesie, die sich gar nicht „mit der Musik verbinden" ließen und deshalb die geschicktesten Schauspieler zur Verzweiflung bringen könnten — „Fehler, die von den Dichtern aus Mangel genugsamer Kenntnis der Deklamation begangen werden. Es ist jämmerlich anzuhören, wie sich die vortrefflichsten Schauspieler martern, wenn sie unsere gewöhnlichen untheatralischen Übersetzungen zu deklamieren haben. Die Ordnung der Worte ist oft so unschicklich und die Periode so ungeheuer, daß die großen Talente eines Eckhof, einer Starkin u s.w. vergebens verschwendet werden. Ich habe diese Zierde der deutschen Schaubühne einige elende Übersetzungen vorstellen[1]) sehen. Das einzige, das mich dabei vergnügte, war die Betrachtung: was würden solche Schauspieler leisten, wenn sie Dichter hätten, die ihnen zu Dank arbeiteten und so groß in der theatralischen Dichtkunst wären, als sie in der Schauspielkunst sind!" (I, 300.) Daß Moses wegen der schwerfälligen Perioden in der „Sara" selbst mit Lessing anzubinden wagte, haben wir bereits früher gehört (s. oben S. 41 nebst Anmerkung[2])).

Die schon bei Dubos und Batteux feststehende Auffassung der Deklamation als einer Verbindung von Poesie und

---

1) In dieser Zeit sagte M. stets „vorstellen", wo wir „darstellen" sagen. Erst in einem Brief an J. J. Engel von 1782 macht er den Unterschied, daß das erstere Wort auf den Dichter, „darstellen" aber auf den Schauspieler anzuwenden sei (V, 610). Vgl. Ludwig Goldstein, „Beiträge zu lexikal. Studien über d. Schriftsprache d. Lessingperiode", in der „Festschr. z. 70. Geb. Oskar Schade dargebracht", Königsberg 1896, S. 55.



Musik wird für uns immer etwas Befremdliches behalten, und ich glaube, sie erklärt sich nicht zum wenigsten auch daraus, daß man in früheren Zeiten gegen die getragene, hochpathetische Sprechweise und das sogenannte „Singen“ durchaus nicht so empfindlich war wie heute. Jedenfalls waren selbst „die großen Talente eines Eckhof und einer Starkin“ noch himmelweit von dem Naturalismus unserer Tage entfernt. Es ist auch sicher nicht zufällig, daß schon das Wort „Deklamation“, ohne das noch unsere Großeltern und Eltern nicht auszukommen vermeinten, zur Bezeichnung eines geschmackvollen Bühnenvortrages immer seltener geworden ist.

Eine zweite, an mehreren Stellen erhobene Forderung bezieht sich auf die „Einfachheit der äußeren oder mechanischen Handlung“, und diesmal haben wir es mit einem Gesetz zu tun, dessen Berechtigung wir noch heute, wenn auch in milderer Form, anerkennen. Es lautet etwa folgendermaßen: Poesie ist die Hauptkunst der Bühne, ihr muß der gesamte übrige Apparat untertan sein und bleiben. Alle sinnlichen Zutaten haben sich in den Schranken zu halten, welche die Illusion erfordert; was darüber hinausgeht, ist vom Übel. Mithin bleibe Musik, Malerei, Tanzkunst, Geberdensprache und Deklamation lediglich Hilfskunst. Oder mit anderen Worten: die Bühne ist die Domäne der willkürlichen Zeichen, die von den natürlichen unterstützt, nie aber überwuchert werden dürfen.[1]) „Daher sind auf der Schaubühne solche Handlungen zu verwerfen, die durch den heftigen Eindruck, welchen sie auf den Zuschauer machen, den Eindruck der willkürlichen Zeichen völlig verdunkeln. Man sieht auch hieraus, warum die abscheulichsten Handlungen in der Malerei gefallen, die auf der Schaubühne einen sehr widrigen Effekt haben. Wenn beim Shakespeare die abscheulichsten Handlungen weniger mißfallen, so geschieht es deswegen, weil seine willkürlichen Zeichen immer noch einen stärkeren Eindruck machen, als die mechanische Handlung selbst, durch welche er sie unterstützt“ (IV, 1, 92). Die hier privatim niedergeschriebenen Gedanken werden klarer und ausführlicher in den „Literaturbriefen“ von 1760, und zwar im Anschluß an J. A. Schlegels Batteux-Übersetzung, entwickelt: „Die Pantomime muß sich auf der tragischen Schaubühne, sowohl als die Musik, in den Schranken einer Hilfskunst halten und sich hüten,

---

1) Vgl. oben S. 57 Anm. Ferner „Bibl. d. sch. W. u. d. fr K.“ II[2],1, 219 f. In der letztgenannten Stelle, der Rezension von Klopstocks Drama „Der Tod Adams“, geht M. in der Auffassung des Undarstellbaren, das die Bühne meiden solle, sicher zu weit. Was würde er erst zu unseren Aufführungen sagen, für die es szenische und technische Schwierigkeiten fast gar nicht mehr gibt! Auch hier scheint das Rechte in der Mitte zu liegen.

zum Nachteil der Hauptkunst, der dramatischen Poesie, ihre Zauberkünste zu verschwenden. Die äußerliche Handlung auf der Schaubühne ist bestimmt, der poetischen Illusion hilfreiche Hand zu leisten und dem Vorgeben des Dichters einen Grad der Wirklichkeit mehr zu geben. Sobald sie aber der Poesie die Aufmerksamkeit des Zuschauers entzieht, und sich derselben zu ihrem eigenen Besten bemeistert, so handelt sie ihrer Bestimmung zuwider nnd stört den angenehmen Betrug mehr, als sie ihn befördern hilft. Die äußerliche Handlung eines Sterbenden z. B.[1]) muß nur der Vorstellung, die wir vom Sterben haben, nicht widersprechen. Durch ein gelindes Hauptneigen, durch eine matte, unterbrochene Stimme kann sie der Einbildungskraft zu Hilfe kommen, die jetzt in der größten Bereitwilligkeit ist, sich betrügen zu lassen. Das Hauptwerk aber, den größten Anteil an dem Betruge, muß sie der Poesie überlassen, die in dem Trauerspiele die herrschende Kunst ist. Sobald der Sterbende röchelt, schäumt, die Augen verdreht und die Glieder verzuckt, verdunkeln diese gewaltsamen sinnlichen Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuschungen der Dichtkunst. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird einzig und allein auf die Pantomime geheftet, und je schrecklicher sie ist, desto mehr Zerstreuung wird sie verursachen“ (IV, 2, 15 f.). Nur diese Einschränkung gibt es: „Je größer die Gewalt ist, mit welcher der Dichter durch die Poesie in unsere Einbildungskraft wirkt, desto mehr äußerliche Aktion kann er sich erlauben, ohne der Poesie Abbruch zu tun; desto mehr muß er anwenden, wenn er die Täuschungen seiner Poesie mächtig unterstützen will“ (IV, 2, 16 f.). Und auch hier wird Shakespeare als alles überstrahlendes Beispiel angeführt.

Auch diese Lehre wird der Naturalismus unserer Tage belächeln, allein ihr liegt doch eine für den Bühnenkünstler beherzigenswerte Wahrheit zu Grunde. Sie enthält eine scharfe Absage gegen alle Auswüchse des schauspielerischen Virtuosentums, das dem Dichter nicht gibt, was des Dichters ist, und das in der Tat durch allerhand selbstwillige Lazzi und Trucs der Poesie eher schadet als nützt. Zweifellos trägt also dieser Standpunkt seine hohe künstlerische Berechtigung in sich; Mendelssohn mag sich aber zu ihm noch aus persönlichen Gründen hingezogen gefühlt haben. Er besaß eine schwächliche und zarte Natur, und seine Nerven würden den naturalistischen Wutausbruch oder das Paradestück „des großen Sterbens,“ wie es moderne Vir-

1) Das Beispiel stammt von J. E. Schlegel: J. E. Schlegels Werke (1761 u. f. J.), hrsg. von J. H. Schlegel, III, 174 f. Vgl. auch Lessing im 13. Stück der „Dramaturgie“, wo er von dem „ungemein anständigen“ Sterben der Madame Henseln spricht (Lachm.-Muncker IX, 239).



tuosen den sensationslüsternen Augen der Mitwelt enthüllen, einfach nicht ertragen haben. Als Fritz Schröder, den er „als Menschen wie als Künstler liebte", 1778 in Berlin den Lear spielte, war der Eindruck auf Moses so groß, daß er das Theater bereits im vierten Akte verlassen mußte. (H. Laube, „Das Burgtheater", [2] 1891, S. 45. Vgl. Merschberger, „Die Anfänge Shakespeares" ꝛc. im Shakesp.-Jb. XXV, 1890, S. 265 f.).

Das einzige zusammenhängende Stück über die Schauspielkunst, das Mendelssohn hinterlassen hat, ist die erst 1810 von Nicolai in der „Neuen Berliner Monatsschrift" abgedruckte „Beantwortung einiger Fragen in der Schauspielkunst" (IV, 1, 26 ff.). „Dieser Aufsatz", unterrichtet uns Nicolai, „ist ungefähr im Jahre 1774 geschrieben. Die Gelegenheit dazu gab, daß Eckhof, im Gespräch mit mir, behauptet hatte: Der Schauspieler müsse sich nicht in den wirklichen Affekt setzen, den er vorstellen solle, sondern müsse alles durch Kunst bewirken." Anderer Meinung war Koch, der einer jungen Schauspielerin die Rolle der Phädra versagte, weil er annahm, daß sie selbst noch nie Liebe empfunden habe. Die gegensätzlichen Anschauungen ergaben das Thema zu einer Disputation, und der Aufsatz Mendelssohns „sollte nun bei unsern wöchentlichen Zusammenkünften Stoff zur Unterhaltung geben" (Vgl. Hans Oberländer, „Die geist. Entwickelung der dtschen. Schauspielk. im 18. Jh.", 1898, S. 136; Theatergesch. Forschungen, hrsg. v. Berthold Litzmann, Bd. XV).

Die erste Frage, die Mendelssohn aufwirft, ist denn auch die nach der „inneren Empfindung" des Schauspielers, die schon damals ein beliebtes Thema war und bis auf den heutigen Tag in Kreisen der Bühnenkünstler und Kritiker umgeht: „Kann man durch Regeln, ohne innere Empfindung, ein guter Schauspieler werden?" Dazu eine Unterfrage, die übrigens nicht auf den von Nicolai herangezogenen Fall Koch zurückzugehen scheint, sondern auf eine hübsche Anekdote in dem von Lessing auszugsweise übersetzten „Schauspieler" von Remond de Sainte Albine („Theatralische Bibliothek." Lachm.-Muncker VI, 131 f.): „Und hatte jene Aktrice recht, die ihre Schülerin für ungeschickt hielt, eine verliebte Rolle zu spielen, weil sie ihr gestand, daß sie in ihrem Leben nicht verliebt gewesen sei?"

Mendelssohn ist der Ansicht, daß „die Bewegung der Gesichtsmuskeln, die Inflexionen der Stimme, die sich ins Kleine verlieren, unmöglich anders hervorgebracht werden können, außer wenn diejenigen Begriffe in unserer Seele erregt werden, die mit denselben korrespondieren. Da nun die Kennzeichen der Affekte durch keine symbolische Erkenntnis einer Gemütsbewegung, sondern durch die wirkliche Anschauung, durch die Begeisterung

derselben hervorgebracht werden, so wird es für einen Schauspieler nicht genug sein, wenn er es weiß: ich soll einen zornigen Affekt ausdrücken, sondern er muß diesen Affekt intuitiv fühlen" (IV, 1, 27). Die erwähnte Spezialfrage erfährt keine unmittelbare Beantwortung, doch ist eine solche leicht aus dem Übrigen zu ergänzen und dürfte im Sinne Sainte Albines ausfallen, der im vierten Hauptstück seines „Schauspielers" bewies, „daß nur diejenigen Personen allein, welche geboren sind zu lieben, das Vorrecht haben sollten, verliebte Rollen zu spielen." Jene Aktrice hatte recht, denn, wie es in der „Theatr. Bibl." heißt, „eine wahre Zärtlichkeit auszudrücken, dazu ist alle Kunst nicht hinlänglich. . . . . In den zärtlichen Rollen kann man ebenso wenig die Augen als die Ohren betrügen, wenn man nicht von der Natur eine zur Liebe gemachte Seele bekommen hat."

Die zweite Frage lautet, was die Illusion zur Begeisterung des Schauspielers tue. Nach Moses tut sie alles dazu, denn der Künstler soll sich vermittelst der Illusion stillschweigend bereden, die Person zu sein, die er darstellt. „Er muß ausdrücklich an keinen Gegenstand gedenken, der ihn überzeugen kann, er sei die Person nicht, die er vorstellen soll." Man wirft hierwider ein: „wenn der Schauspieler wirklich zornig ist, so agiert er schlecht." Allein soll uns dies wundern? Wenn der Akteur zornig ist, so agiert er seine eigene Person und nicht die des Helden, den er vorstellen soll; denn die Ursachen seines Zorns halten ihn ab, in alle die Begriffe einzugehen, die zu seiner intuitiven Begeisterung nötig sind. Wo er aber, den Charakteren unbeschadet, seine eigene Empfindung ausdrücken kann, da wird man allezeit den Sieg der Natur über die Kunst wahrnehmen. Wir haben Exempel hiervon: 1. an dem Schauspieler, der die Elektra des Sophokles vorstellte [vgl. hierzu V, 182]; 2. an einer Stelle in dem Prolog zu Thomsons Coriolan [offenbar die von Lessing in der „Theatralischen Bibliothek" zitierte Stelle aus Quins Prolog; Lachm.-Muncker VI 67 f.]. 3. Man sieht es auch auf der komischen Schaubühne, wenn der Schauspieler einem Frauenzimmer Liebe ausdrücken soll, das er wirklich liebt" (IV, 1, 28).

Von Urteilen über bekannte Schauspieler sind Mendelssohns Bemerkungen über Brückner zu erwähnen, die freilich nur durch das Medium eines Nicolaischen Briefes (an Lessing vom 3. November 1756; Lachm., 1838/40, XIII, 31) überliefert sind. Nicolai meint, Brückner mache zu häufige, nichtssagende und unmotivierte Bewegungen, und fährt dann fort: „Herr Moses (der ihn wegen seiner Trauer nicht hat können spielen sehen) meint, dies könnte vielleicht davon herkommen, daß Herr Brückner noch nach der Schule schmecke. Herr Koch,

sagt er, hat ihn vermutlich die Aktion nach Regeln gelehrt und ihm folglich alle Bewegungen bis aufs Kleinste distinguiert und detailiert. Diese Distinktionen kann Herr Brückner noch nicht entbehren, sondern bedient sich derselben noch, so wie ein angehender Maler, den man gelehrt hat, um der Richtigkeit der Zeichnung willen, den Absatz des Schattens und Lichts mit Strichen vorzuzeichnen, ohne Striche die gehörigen Absätze noch nicht zu treffen weiß. Dieses ist das Urteil unseres Moses, das mir richtig scheint und worüber Sie mir Ihre Gedanken schreiben sollen." Lessings erbetene Entscheidung blieb aus.

Hans Oberländer lobt in seiner gelehrten Studie über „Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert" das feine Gefühl für den Unterschied von Natur und Unnatur wie für die Ursache einer gekünstelten Darstellung, das dieses Urteil über Brückners Mellefont voraussetze, und nennt Mendelssohn „einen versöhnenden Geist von Gegensätzen, der auf dem Gebiete der Schauspielkunst viel Selbständiges geleistet hätte, wäre er in praktische Berührung mit ihr getreten" (a. a. O. S. 116 u. 119).

Ferner besitzen wir in einem Briefe an den Leibarzt Joh. Georg Zimmermann von 1778 eine Analyse von Brockmanns[1]) vielbewundertem Hamlet, den er, allem Anscheine nach treffend, mit dem noch berühmteren Hamlet Garricks vergleicht: „Es ist in genauestem Verstande wahr", schreibt Moses, „was man von der Entzückung sagt, in welche Brockmann die sonst so frostigen Berliner zu versetzen gewußt hat. Als ich von Hannover zurückkam, war alles so voll, so begeistert von seinem täuschenden Spiel, vornehmlich in der Rolle des Hamlet, daß sogar in allen Küchen und Bedientenstuben von nichts anderem gesprochen wurde. Das Komödienhaus war in diesen Tagen so gepreßt voll, daß ich Mühe hatte, eine Stelle zu finden. Es hatte sogar einiges Frauenzimmer aus Beisorge, keine Stelle zu finden, wenn es später käme, ihre kalte Küche mitgenommen und mittags im Paterre gespeiset. Auch mich riß er völlig hin, und er schien alle Erwartungen zu übertreffen, die ich mir von einem guten Schauspieler gemacht hatte. Man bekommt in dieser Gegend [das heißt Berlin!] nie so was zu sehen, und von dem elenden Spiel zu urteilen, mit welchem die gewöhnlichen Schauspieler uns zuweilen vor die Augen treten, ist man in Gefahr, alles, was von der Kunst der Täuschung erzählt und geschrieben wird, für geflissentliche Über-

---

1) Ihm hat M. die IV, 1, 120 abgedruckten Stammbuchverse gewidmet:
Er strebt auf der Bühne, so wie im Leben, jedwedem,
Begnügt sich aber, dort wenigen, hier einem zu gefallen.

treibung zu halten, bis endlich ein Mann sich zeigt, der wie Hamlet zu seiner Mutter sagt: Hier! Hier! siehst Du nicht? Und alsdann hat er auch unsern Glauben so fest, so sicher, daß er der Kritik hohnsprechen und der gesunden Vernunft die Türe weisen kann. Erst bei der dritten, vierten Vorstellung kam es mir vor, als wenn ich eine Möglichkeit entdeckte, wie Garrick ihn dennoch übertroffen haben kann. Der Engländer . . . . . mag vielleicht weniger getan und eben dadurch mehr geleistet haben. Es schien mir, als wenn Brockmann für den Charakter dieses Prinzen zu viel tue, sich zu lebhafte Bewegungen gebe und zu viel nachahmende Geberden in sein Spiel mischte. Zuweilen war mir, als wenn ich einen feierlichen Gelehrten erblickte, wo ich das vornehme Wesen eines Prinzen erwartete. Endlich glaubte ich sogar zu bemerken, daß er die allmähliche Gradation und die mannigfaltigen Abänderungen der Laune und Gemütsbeschaffenheit, in welche der Dichter diesen unnachahmlichen Charakter geraten läßt, nicht genug studiert habe. Mit einem Worte: wenn ich meiner Kritik Gehör gebe, so kann der Engländer den Deutschen zwar nicht in dem täuschenden Ausdruck der Leidenschaften, wohl aber in der Kenntnis der großen Welt und in dem tiefen Studium seines Autors übertroffen haben" (Ed. Bodemann, „J. G. Zimmermann", 1878, S. 288, und Kayserling, „Moses Mendelssohn. Ungedrucktes und Unbekanntes", 1883, S. 13 ff.).

In gewissem Sinne sind die Äußerungen über Brückner und Brockmann Einzelbelege für die oben angedeutete Theorie von der Einfachheit der mechanischen und äußerlichen Handlung. Wie nach Mendelssohn die Verzierungskünste der Bühne, das Dekorations- und Kostümwesen, nie durch ihre eigene Schönheit die Aufmerksamkeit von den Vorgängen der innerlichen Handlung ablenken, und die Orchestermusik immer nur die bescheidene Dienerin der tragischen Muse bleiben soll, so verlangt er auch vom Schauspieler selbstlose Hingabe an seinen Beruf, die Gaben der Poesie dem Zuhörer zu übermitteln. Der Mechanismus der Darstellung soll hinter dem dargestellten Objekt verschwinden oder gar in ihm aufgehen, und je einfacher und ruhiger der Akteur seinen Part spielt, desto eher wird er dieses Ideal erreichen.

Es ist, als ob Winckelmanns Gedanken von der edlen Einfalt auch in Mendelssohns Meditationen über die Schauspielkunst Eingang gefunden hätten. Und so zeigen sich bereits hier Keime jenes idealistischen Stils, den später das Weimarer Theater unter Goethes Leitung pflegte und zu Ruhm und Ansehen brachte. Sah doch auch Goethe, wie Mendelssohn, in der Deklamation nur eine Art prosaischer Tonkunst und seine, dem

Natürlichkeitsspiel mehr als billig abholden Schauspielerregeln von 1803 hätten fast in allen Paragraphen den Beifall des Popularphilosophen gefunden.

Damit können wir unsere Revue der Künste beschließen — denn von Gartenkunst und Kunstgewerbe liegen keine Andeutungen vor — und zu der dritten ästhetischen Hauptschrift Mendelssohns übergehen.

„Betrachtungen über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften."

Die erste Fassung.

Unter diesem Titel erschien im Anfang des Jahres 1758 im 4. Stück der „Bibliothek" (2. St. II. Bds. S. 229—267) eine mit S. unterzeichnete Abhandlung, die in der gelehrten Welt viel von sich reden machte. Schon Mitte Mai 1757 sendet Nicolai an Lessing „einige Gedanken von Hrn. Moses über die Künste, die Nachahmung und das Naive, welche ungemein viel neues enthalten und Stoff zu einer Abhandlung in der „Bibliothek" abgeben sollen" (V, 92). Daß hier das Naive bereits ebenso aufgefaßt war wie später in dem Essai, läßt sich mit ziemlicher Deutlichkeit dem Briefe Mendelssohns an Lessing vom 4. August 1757 entnehmen. Er schreibt zunächst, daß er in seinen Aufzeichnungen das Naive dem Schwulste entgegengesetzt habe, wie er das später häufig mit dem Erhabenen tut (vgl. IV, 1, 411, 446 u. 483). In der Abhandlung stellt er es richtiger nicht bloß dem überladenen, schwülstigen, sondern überhaupt dem reichen und geschmückten Ausdrucke gegenüber. Die Definition, daß das Naive in Zeichen bestehe, die kleiner sind als die bezeichnete Sache, ist schon hier ausgesprochen, doch hat Mendelssohn noch das Bedenken, ob sie nicht zu weit — definitio latior — sei, weil sie sich ebenfalls auf das „Erhabene in den Gedanken" anwenden ließe. „Es fehlt mir zwar an Ausflüchten nicht, meine Erklärung zu verteidigen; allein ich möchte vorerst Ihre Meinung darüber vernehmen" (V, 115 f.).

So hatte sich die Untersuchung des Naiven zugleich zu einer Untersuchung des Erhabenen erweitert, zumal ihm die Erklärungen Longins und Boileaus „nicht genügten". Unter dem 11. August 1757 sendet er einen Aufsatz über das Erhabene an Lessing zur Beurteilung, den dieser umgehend mit den Worten retourniert: „Hier kommt Ihr Aufsatz „vom Erhabenen" wieder zurück. Ich wüßte auch nicht das Geringste dabei zu erinnern,

ob ich ihn gleich mehr als einmal durchgelesen habe. Zudem lassen sich nicht alle Kleinigkeiten, die man mündlich so leicht sagt, auch schreiben. Ich habe mehr als einmal die Feder angesetzt, Ihnen einen Einwurf wider dieses oder jenes mitzuteilen; aber sobald ich ihn erst deutlich gedacht, ist mir auch die Antwort beigefallen, die Sie mir darauf erteilen würden" (V, 123).

Dann scheint eine Postsendung Mendelssohns zu fehlen, denn das nächste Stück der Korrespondenz ist wiederum ein Brief Lessings, in dem auf eine „weitere Ausführung vom Erhabenen" bezug genommen wird, von der uns nichts bekannt ist. Lessing schreibt, dieselbe sei eben zu rechter Zeit gekommen, um ihn zu verhindern, dem Freunde „etwas Mittelmäßiges von dieser Materie vorzuschwatzen". Dessen Zweifel, daß seine Definition des Naiven auch dem Erhabenen zukomme, beschwichtigt er mit der Erklärung, daß das Naive ja „bloß im Ausdrucke" bestehe und nichts als eine „oratorische Figur" sei, die man ebensogut wie auf das Satirische und Lächerliche, auch auf das Erhabene anwenden könne (V, 125). Offenbar ist dieser Gedanke, wenn auch mit Vorbehalt, in Mendelssohns Abhandlung verwebt.

Einen halben Monat später benachrichtigt Nicolai den Leipziger Freund, daß Moses „zum 4. Stück die Abhandlung vom Erhabenen und Naiven" mache (Lachm., 1838/40, XIII, 85), und dieser verspricht Lessing am 25. Oktober, ihm nächstens seine Schrift „Vom Erhabenen" einzusenden, da er sie nur nach seiner Beurteilung zum Druck befördern wolle (V, 137). Im Dezember kommt Lessing noch einmal auf eine Stelle der Abhandlung zu sprechen (V, 140), und Ende Februar 1758 hören wir endlich, daß sie bereits in der „Bibliothek" erschienen ist (V, 151). Das ist die Entstehungsgeschichte der vielbesprochenen Abhandlung, wie sie sich aus dem Briefwechsel der drei Freunde ergibt.

Ihre Leitpunkte waren damals folgende: Nach einer Erwähnung von Longins und Cäcils Schriften über das Erhabene — vgl. seine Auslassungen V, 115 — sucht Moses den strittigen Begriff nach den Grundsätzen seiner früheren Arbeiten zu fixieren. Erhaben nennt er jede Eigenschaft eines Dinges, welche durch ihren außerordentlichen Grad der Vollkommenheit Bewunderung zu erregen fähig ist, das Erhabene in der Kunst besteht demnach in dem sinnlichen Ausdruck einer solchen Vollkommenheit. Die Bewunderung nun kann wie die dargestellte Vollkommenheit doppelter Art sein: Entweder fordert der behandelte Gegenstand selbst die Bewunderung heraus, oder die Art seiner künstlerischen Behandlung. Für die erste

Gattung des Erhabenen bieten die Vollkommenheiten der Seele und des Geistes das beste Material, und für seine Darstellung empfiehlt sich ein einfacher, nicht überladener Ausdruck, eine sparsame Verwendung alles künstlerischen Schmuckes, und zwar am meisten zur Wiedergabe des Erhabenen in den Leidenschaften, wo sogar das Schweigen und Unterbrechen der Rede im höchsten Affekt die größte Beredsamkeit besitzt. Das Bezeichnete muß hier also, in der philosophischen Schulsprache zu reden, immer größer bleiben als das Zeichen. „Daher muß sich der Künstler bei der Vorstellung des Erhabenen von dieser Gattung eines naiven, ungekünstelten Ausdrucks befleißigen, der den Leser oder Zuschauer mehr denken läßt, als ihm gesagt wird." Nur beim Ausdruck des Schwankens und Zweifelns einer heroischen Seele, das auf einen erhabenen Entschluß hindrängt, ist ein reicherer Schmuck angebracht, wie z. B. in den Monologen der Tragödien.

Die zweite Gattung des Erhabenen „ist diejenige, da die Bewunderung mehrenteils auf das Genie und die außerordentlichen Fähigkeiten des Künstlers zurückfällt", und hier steht es diesem natürlich frei, den ganzen Reichtum seiner Kunst auch auf an und für sich minderwertige Gegenstände zu verwenden, d. h. das Zeichen ist bedeutender als das Bezeichnete.

Da sich das Erhabene, besonders das der ersten Gattung, vorzüglich des naiven Ausdrucks bedient, so wendet sich die Untersuchung schließlich diesem Begriffe zu. Die Einfalt ist der Naivität eigentümlich, macht aber noch nicht ihr Wesen aus. Unter dem „einfältigen Äußerlichen muß ein schöner Gedanke, eine wichtige Wahrheit, eine edle Empfindung oder ein Affekt verborgen liegen". Noch etwas schüchtern wird endlich folgende Definition angenommen: „Wenn durch ein einfältiges Zeichen eine bezeichnete Sache angedeutet wird, die selbst wichtig ist oder von wichtigen Folgen sein kann, so heißt das Zeichen naiv." Auch hier ist also, wie bei dem Erhabenen der ersten Gattung ausgeführt ist, das Bezeichnete größer als das Zeichen, jenes ist würdig, dieses ist einfältig. Sache der Kunst ist das Naive insofern, als es die anschauende Erkenntnis einer Vollkommenheit gewährt.

Es ist gewiß noch ein weiter Weg von diesen Definitionen und Auseinandersetzungen über das Erhabene und Naive bis zu den tiefgründigen Deduktionen Kants und Schillers. Indes hatte bis dahin noch niemand in Deutschland den Gegenstand so ernst und ausführlich behandelt und durch eine reiche Fülle gutgewählter Beispiele zu beleuchten versucht (Über das letztere s. Braitmaier II, 178 f.). Insbesondere war die Erörterung des Naiven eine Neuheit, und man kann sagen, daß erst Men=

delssohn diesen Begriff in unsere Ästhetik eingeführt hat.[1])

Auch in bezug auf das Erhabene wußten seine Vorgänger Longin und Boileau, über deren Unzulänglichkeit er sich selbst treffend ausläßt (V, 115 f.), sowie Bodmer und Baumgarten weit weniger zu sagen als er selbst.[2]) Die schon bei Baumgarten vorgezeichnete Unterscheidung des Erhabenen der Darstellung und des Gegenstandes durchzuführen, mag er noch besonders durch Lowth angeregt worden sein, dessen „De sacra poesi Hebraeorum" er kurz vorher in der „Bibliothek" rezensiert hatte und der ebenfalls das Erhabene in Gedichten entweder im Vorwurfe selbst findet oder in der Art und Weise, wie ihn der Poet behandelt (IV, 1, 199).

Am meisten hat ihm noch die Mitarbeit Lessings eingetragen, und der „ästhetische Briefwechsel" der beiden Freunde wirkt bis in die Einzelheiten nach. Das Verhältnis des Erhabenen zum Naiven ist, wie wir gesehen haben, seine eigene Idee, die er aber öffentlich erst aussprach, als ihm vom Freunde Beifall gezollt war. Jedoch hat er von Lessings Begründung ihrer gemeinsamen Auffassung (s. V, 125) keinen eingehenderen Gebrauch gemacht, und es kommt der Abhandlung nur zu gute, daß sie das Naive nicht einfach als „oratorische Figur" abtut. Offenbar hatte sich Lessing noch zu wenig in die Materie vertieft, wenn er dem Freunde schreiben konnte, daß „alle Arten von Gedanken naiv sein können" und andererseits „ein naiver Gedanke, der weiter nichts als naiv ist, ein Unding" sei.

Die Beispiele aus der Schöpfungsgeschichte und des Jovis cuncta supercilio moventis, die übrigens schon bei Baumgarten, Boileau, Huet u. a. vorkamen, werden von den Freunden V, 116 und 125 diskutiert; ebenso die Beispiele aus „Cinna" und „Kanut" und die vielzitierte stolze Antwort des

---

1) Nach Braitmaier II, 180 „ist M. nicht bloß in Deutschland der erste, der diesen Begriff fester zu begrenzen und inhaltlich zu erschöpfen gesucht hat."

2) Vgl. Braitmaier II, 37. Daß auch die Franzosen Huet, La Motte, Diderot, Marmontel nichts Neues brachten, lese man bei Candrea, „Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant", Inaug.-Dissert., Straßburg i. E. 1894, nach: „Unter Longins Einfluß begnügte man sich mit der Aufstellung verschiedener, mehr oder minder wertvoller Beschreibungen des Erhabenen, zu deren Erläuterung man verschiedene, mehr oder weniger glücklich gewählte Stellen aus poetischen Werken anführte, die illustrieren sollten, welche seelischen Bewegungen, welche Konflikte und welche Auflösungen der Dichter hervorzurufen habe, um erhaben zu wirken. Daß man sich der Schwierigkeiten einer wahren Definition des Erhabenen und der Unzulänglichkeit der bisherigen wohl bewußt war, das beweist die mit einem gewissen Skeptizismus gestellte Frage des La Bruyère: „Qu'est-ce que le sublime, l'a-t-on défini?" (a. a. O. S. 12).

spartanischen Feldherrn (V, 125). Auf das Psalmenzitat und Rousseaus Nachdichtung geht Lessing V, 140 kritisch ein, ohne daß Moses seine Bemerkung in der Abhandlung verwertet hätte.

Das sind die wichtigeren Anregungen und Einflüsse, die er — soweit es sich kontrollieren läßt — vor der Abfassung eines Essais von außen her erfahren hatte. Wenn Danzel, „Lessing" I,[2] 350, anzunehmen scheint, daß die Arbeit ihre Entstehung der Beschäftigung mit Burke verdanke, so ist das ein leicht erweislicher Irrtum, dem schon Hettner und Braitmaier (II, 170) begegnet sind. Hier sei nur auf eine Konfusion in der Datenangabe bei Danzel aufmerksam gemacht, die bisher nicht korrigiert ist und den Verfasser jedenfalls zu dem angedeuteten Irrtum verführt hat. Danzel verweist nämlich an der angeführten Stelle auf Lessings Brief an Nicolai und Moses, in dem zum ersten Male von dem Plane einer Burke-Übersetzung die Rede ist, und datiert dieses Schreiben fälschlich, statt 21. Jan. 1758, zwei Jahre früher (V, 142). Dieselbe Bewandtnis hat es offenbar mit Danzels Angabe über den Meßkatalog,[1]) der unmöglich schon 1756 Lessings „Übersetzung des Buches nach der 2. engl. Ausgabe" anzeigen konnte. Die Sache liegt vielmehr so, daß, wie aus dem Briefe vom 27. Febr. 1758[2]) hervorgeht, die Abhandlung bereits monatelang gedruckt vorlag, als ihrem Verfasser das Burkesche Buch unter dem Datum des 2. April 1758 von Lessing zuging (V, 154).

Nun erst begann sich Moses, wie natürlich, lebhaft mit dem Engländer zu beschäftigen: Er schrieb für die „Bibliothek" — die Kritik dem Übersetzer überlassend — eine ausführliche Inhaltsangabe der „Philosophical enquiry" (IV, 1, 331 ff.) und kam auch, wie wir aus „Lessings Leben" II, 201 ff. (vgl. oben S. 88) ersehen, Lessings Aufforderung gewissenhaft nach, alle Burke betreffenden Einfälle und Einwürfe für ihn zu notieren. Er lieferte handschriftlich jene Reihe bemerkenswerter Ergänzungen zu Burke, in denen er sich selbst als „einen sehr guten Beobachter der Natur" bewährt, wie er den englischen Philosophen bewundernd genannt hatte. In dem „Beschluß" dieser Noten entwirft er einen Plan, wie er jetzt, d. h. nach Lektüre und Verarbeitung des fremden Werkes, eine Abhandlung vom Erhabenen und Naiven schreiben würde („Lgs. Leben" II, 228—32). Dieser Entwurf, der nach Burkes Methode physiologischen Vorgängen eine erhöhte Beachtung zuwendet, ist jedoch bei der

---

1) Der Meßkatalog wird auch von Mendelssohn in seiner 1758 erschienenen Besprechung des Burkeschen Buchs IV, 1, 332 erwähnt.

2) Moses sagt da: „Ich beziehe mich auf meine Gedanken vom Erhabenen in dem letzten Stücke" (V, 151).

zweiten und dritten Fassung der Abhandlung in den beiden Ausgaben der „Philosophischen Schriften" von 1761 und 1771 nicht berücksichtigt. Überhaupt ist die Fassung von 1761 in allem Wesentlichen nichts als ein sorgsam durchgesehener Neuabdruck. Zugekommen sind nur einige Beispiele, besonders aus „Hamlet", und der Schluß behandelt nunmehr ganz kurz die Beziehungen des Naiven zum Komischen.

Weit einschneidender sind die Änderungen und Zusätze in der dritten Rezension von 1771 (s. Mendelssohns Vorrede dazu, I, 105 f.). Hier finden auch gewisse Gedanken Burkes und ein paar eigene Aufzeichnungen darüber ihre gebührende Verwendung, wie wir das an einem Beispiele schon oben 98 f. gesehen haben. Weitere Anregung, die sich ebenso in Widersprüchen wie in Zustimmungen kundgibt, erfuhr er von dem Utrechter Professor Ryklof Michel van Goens, der 1769 den Essai in holländischer Sprache, mit Vorrede und Anmerkungen versehen, herausgab (s. I, 106; Anzeige der Übers. IV, 2, 560; Brief an den Übersetzer V, 506 ff.).

Die Einleitung ist in dieser letzten Bearbeitung unter dem Einflusse Burkes am meisten umgestaltet worden. Das Schöne in der Natur, beginnt nun die Deduktion mit Aristoteles-Burke, ist seiner Ausdehnung nach an bestimmte Grenzen gebunden. Werden diese soweit zurückgeschoben, daß sie den Sinnen unerreichbar sind, so entsteht das Sinnlich-Unermeßliche, das in uns Schauern und eine Art Schwindel erregt. Diese Wirkung braucht keineswegs unangenehm zu sein, sondern kann in vielen Fällen sogar überaus reizend werden. Auch die Kunst bedient sich dieser Empfindungen und ruft den Anschein des Unermeßlichen — dieses selbst darzustellen, ist ihr natürlich versagt — dadurch hervor, daß sie „nach gleichen Zwischenständen des Raumes und der Zeit, einen einzigen Eindruck, unverändert, einförmig und sehr oft" wiederkehren läßt.[1]) Neben dem Uner-

1) I, 310. Beispiele aus Musik und Baukunst sind bereits S. 85 oben und S. 99 angeführt. M. bringt auch solche aus den schönen Wissenschaften bei, die sich leicht vermehren ließen. — Vielleicht ist es nicht überflüssig, daran zu erinnern, daß sich einige naturalistische Dichter der Gegenwart — mit welchem Erfolge, lassen wir dahingestellt — eines ähnlichen, nur noch viel weiter greifenden Tricks bedienen, um das Erhabene, Großartige, Schauervolle 2c. zu bedeutendem Ausdruck zu bringen. So sucht z. B. Graf Leo Tolstoi in der Erzählung „Der Schneesturm" die grandiose Monotonie einer nächtlichen Schlittenfahrt durch eine verschneite und vereiste Steppe mittels der immer wiederholten Schilderung gewisser Äußerlichkeiten und Erscheinungsformen dem Leser bis zum sinnlichen Eindruck nahezubringen. Daß Zola häufig durch dieses Mittel zu wirken sucht, ist bekannt, z. B. in „Le ventre de Paris" durch die immer wieder aufgenommene Schilderung des Häusermeeres der Riesenstadt, des großartigen Stillebens der Markthallen 2c.

meßlichen der ausgedehnten Größe — in der Kunst schlechtweg das Große genannt — gibt es noch ein intensiv Großes: das Starke, das in seiner Mannigfaltigkeit vor jenem den Vorzug besitzt, nicht zu ermüden oder zu übersättigen. Beispiele der intensiven Größe sind die Begriffe der Macht, der Tugend, des Genies. Das Starke in der Vollkommenheit führt den besonderen Namen des Erhabenen; erhaben ist somit „ein jedes Ding, das dem Grade seiner Vollkommenheit nach unermeßlich ist oder scheint.“ „In den schönen Künsten und Wissenschaften wird die sinnlich vollkommene Vorstellung des Unermeßlichen groß, stark oder erhaben sein, [je] nachdem die Größe eine Ausdehnung und Menge oder einen Grad der Kraft oder insbesondere einen Grad der Vollkommenheit betrifft“ (I, 312). Das Erhabene ist immer Gegenstand der Bewunderung.

Nun folgt (I, 313—337) die Unterscheidung und Charakteristik der beiden Arten des Erhabenen, die wir schon aus der ersten Niederschrift kennen. In diesem Teile ist bis auf die Bereicherung und weitere Ausführung der Beispiele alles beim Alten geblieben, und nur der wenig glückliche Einfall, daß das Erhabene lediglich dem Grade nach von der Schönheit verschieden sei, ist aufgegeben.

Die sonst vom Erhabenen handelnden Parallelstellen — IV, 2, 241 ff. (Besprechung von des Curtius „Abhandlung vom Erhabenen in der Dichtkunst“); V, 237 ff. (Diskussion über das Erhabene mit Abbt); IV, 2, 13 ff. (Ekel kann nie Gegenstand des Erhabenen werden) — bringen nichts erheblich Neues. Wohl aber kommt Mendelssohn in einer besonderen Abhandlung, der 1761 erschienenen „Rhapsodie“, noch einmal auf die Sache zurück, und hier gelingt es ihm, unter selbständiger Verwertung Burkescher Gedanken, noch tiefer in das Wesen des strittigen Begriffs einzudringen. Um nicht den einmal gewählten Rahmen unserer Darstellung, die Aufeinanderfolge der Mendelssohnschen Abhandlungen, zu durchbrechen, wollen wir auf diese Weiterbildung des Erhabenen erst weiter unten im Kapitel „Rhapsodie“ eingehen.

Größere Zusätze bringt die dritte Fassung dann wieder in der Behandlung des Naiven, das gründlicher erörtert und durch zahlreiche neue Beispiele — darunter eines aus Lessings „Minna“ — erläutert wird. Klar und einfach lautet hier eine der Erklärungen, daß zum Naiven, gleichviel ob in der Kunst, im sittlichen Charakter oder in der Gesichtsbildung, „allezeit kunstlose Einfalt im Äußerlichen und Würde oder Wichtigkeit im Inneren erfordert werden“ (I, 342). Doch kennt der Verfasser auch jene Art von Naivität, welcher der heutige Gebrauch des Wortes am meisten entspricht und bei der von innerer Bedeutung und

Würde nicht gut die Rede sein kann. Eine breitere Ausführung ist dem Teil über die Wirkungen des Naiven und den inneren Zusammenhang tragischer und komischer Empfindungen zu teil geworden: — eine Materie, die früher nur angedeutet war. Die Schlußworte (bereits in der vorigen Rezension) geben den einsichtsvollen Bewunderer Shakespeares zu erkennen, dem sie offenbar in erster Linie gelten, wenn auch sein Name nicht genannt wird: „Man sieht hieraus, wie ungegründet die Meinung einiger Kunstrichter sei, die alle Empfindungen, die einen Anstrich vom Lächerlichen haben, von der tragischen Schaubühne verbannen wollen“ (I, 347).

Grazie, Reiz, Anmut.

Zu den Zusätzen der dritten Fassung, die wir als eine wirkliche Bereicherung der Abhandlung ansehen müssen, gehört auch die Stelle über die „Grazie oder die hohe Schönheit in Bewegung“, bei der wir ihrer Wichtigkeit wegen noch verweilen müssen. Die Grazie, wird gesagt, „ist mit dem Naiven verbunden, da die Bewegungen des Reizenden natürlich, leichtfließend und sanft auf einander hinweggleiten und ohne Vorsatz und Bewußtsein zu erkennen geben, daß die Triebfedern der Seele, die Regungen des Herzens, aus welchen diese freiwilligen Bewegungen fließen, ebenso ungezwungen spielen, ebenso sanft übereinstimmen und ebenso kunstlos sich entwickeln. Daher ist auch allezeit die Idee der Unschuld und der sittlichen Einfalt mit der hohen Grazie verbunden. Je mehr diese Schönheit in der Bewegung mit Bewußtsein verbunden und ein Werk des Vorsatzes zu sein scheint, desto mehr weicht sie von dem Naiven ab und erlangt den Charakter des Gesuchten, und wenn die inneren Regungen damit nicht übereinkommen, des Affektierten. Nichts ist so abgeschmackt als affektierte Naivität oder Einfalt im Äußerlichen, der wir es ansehen, daß sie Absichten hat und Ansprüche machen will“ (I, 341).

Die Schönheit der Bewegung ist von Mendelssohn schon früher, nämlich im 11. Briefe „Über die Empfindungen“ (I, 150 f.), und zwar mit direktem Hinweise auf Hogarths „Zergliederung der Schönheit“, behandelt worden. Daher tritt sie dort auch, wie in der Mylinsschen Übersetzung Hogarths, unter dem Namen „Reiz“ auf: „Vielleicht würde man ihn [den Reiz] nicht unrecht durch die Schönheit der wahren oder anscheinenden Bewegung erklären. Ein Beispiel der ersteren sind die Mienen und Geberden der Menschen, die durch die Schönheit in den Bewegungen reizend werden; ein Beispiel der letzteren hingegen die flammigen oder mit Hogarthen zu reden, die Schlangenlinien, die allezeit eine Bewegung nachzuahmen scheinen.“

In den später geschriebenen Anmerkungen zu den Briefen kommt ihr „Herausgeber" noch einmal auf diesen Versuch des Theokles zurück, in wenig Worten einen deutlichen Begriff vom Reize zu geben — „ein Wort, dessen Bedeutung sonst sehr schwankend zu sein pflegt."[1]) Die Anmerkung wiederholt in Beispielen, daß reizend immer nur eine wirkliche oder scheinbare Bewegung genannt werden könne, zieht als Eideshelfer — was Mendelssohn auch sonst häufiger tut — das Dictionn. encycl. (Art. „Grace" par Mr. Watelet) heran und betont schließlich, daß auch in den übrigen Künsten, nicht bloß in Plastik und Malerei, etwas liegen dürfte, was sich auf einen ähnlichen Begriff zurückführen läßt (I, 180).

Zum dritten Male taucht dann der „Reiz" in den Lessing unmittelbar beeinflussenden Noten zum „Laokoon" auf, wo sogar der Versuch einer Worterklärung gemacht wird: „Reizend ist nur die Schönheit der Form in Bewegung, denn diese erregt in uns das Verlangen, sie wiederholt zu sehen, reizt uns zur Aufmerksamkeit. Es gibt auch einen sinnlichen Reiz, der nicht aus der Schönheit entspringt, und dieser kommt sogar dem Geschmack zu" (Lachm.-Muncker XIV, 369).

Vergleicht man die (mit der Laokoonnote übereinstimmenden) Ausführungen der Briefe „Über die Empfindungen" mit denen unserer Abhandlung, so macht sich in den letzteren ein entschiedener Fortschritt der Auffassung bemerkbar. Der Begriff des „Reizes" hat nicht nur seinen Namen gewechselt — „Grazie", „hohe Schönheit in Bewegung" —, sondern er erscheint auch vergeistigt und wird als Ausdrucksform einer seelischen Harmonie gefaßt.[2]) Während in den „Briefen" ganz nach Hogarths Beispiel nur der Schlangenlinien und des lieblichen Mienen-

---

1) Vgl. dazu Will. Hogarth in der Vorrede zu seinem Werk (Übers. von Mylius, 1754): „Das Je ne sai quoi ist ein Modeausdruck für den Reiz geworden." — Lessing, Lachm.-Muncker, VI, 134 (Auszug aus dem „Schauspieler"): „Es ist ein ich weiß nicht was, wodurch ein Frauenzimmer reizend wird und ohne welches sie nur umsonst schön ist; es ist eine gewisse siegende Anmut, welche ebenso gewiß allezeit rührt, als es gewiß ist, daß sie sich nicht beurteilen läßt." — Lessing, ebenda S. 150. — Burke in der Garveschen Übersetzung von 1773, S. 197. — Dan. Webb, „Untersuchg. des Schönen in der Malerei," verdeutscht 1766, S. 56 f.

2) Allgemein werden diese Ideeen in den beiden nahverwandten Abhandlungen „Zufäll. Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit" und „Über einige Einwürfe gegen die Physiognomik" ꝛc. im „Deutschen Museum" von 1778 ausgesprochen (vgl. oben S. 94, Anm.): „Die Maschinen der Natur sind von den Kunstmaschinen darin unterschieden, daß bei jenen das Innere und Äußere, Materie und Form, Kraft und Schein allezeit in der genauesten Verbindung stehen . . . . Mit andern Worten: Die Naturmaschinen haben eine Physiognomik, die Kunstmaschinen aber nicht" (IV, 1, 46).

spiels gedacht wird, findet hier sofort die Beziehung auf die seelische Physiognomie des Menschen statt, — und zwar nur des Menschen, während Moses anderswo, nämlich in den Anmerkungen zu Burke, gelegentlich sogar von dem Reize des Weinstocks und Orangenbaumes und der Naivität des Schoßhündchens spricht („Lgs. Leben" II, 219).

Obwohl also die konfrontierten Stellen ein und denselben Gegenstand behandeln, fehlt doch der rechte Zusammenhang, der den Passus von der „Grazie" in unserer Abhandlung als eine Entwickelung und Fortbildung jener Stelle über den „Reiz" erkennbar machte. Vom rein zeitlichen Verhältnis abgesehen, folgt nicht die eine auf die andere, sondern sie gehen neben einander her. Da nun auch die Erörterung der „Grazie" sich weder in der ersten noch in der zweiten Fassung der Abhandlung findet, vielmehr erst in die von 1771 eingeflochten ist, so liegt die Vermutung nahe, daß hier ein neuer, fremder Einfluß stattgefunden habe. Den Briefen „Über die Empfindungen" kam die Anregung von Hogarth; woher stammt sie hier? An Burke, dessen Bekanntschaft ja schon in den fünfziger Jahren gemacht wurde, ist nicht zu denken: der seelische Inhalt der Anmut ist ihm unbekannt, und im Grunde gebraucht er eingestandenermaßen (Burke S. 197; „Lgs. Leben" II, 219; M. M. IV, 1, 340), wie Hogarth und selbst noch Sulzer, Schönheit und Reiz häufig durch einander.[1]) Auch bei Webb („Untersuchungen des Schönen") und Hagedorn („Betrachtungen über d. Malerei"), denen die Grazie als Begleiterscheinung der Bewegung nicht unbekannt ist, fehlt doch die wichtige Beziehung auf das Seelische.

Notwendig aber wird unsere Aufmerksamkeit auf H. Homes „Elements of criticism" gelenkt, die 1762 zu erscheinen begannen und bereits in den sechziger Jahren von Joh. Nik. Meinhard ins Deutsche übersetzt wurden. Was Home im 11. Kapitel seines Werks über „Grace" sagt (Übersetzung von 1772. I, 478 ff), stimmt ziemlich genau mit der „Grazie" Mendelssohns überein. Nach Home ist Anmut

1) Sulzer, „Theorie" ɂc. (1792) I, 150 „Anmutigkeit"; IV, 88 „Reiz". „Reizend" und „anmutig" ist hier noch kein fester ästhetischer Begriff, vielmehr oft s. v. a. „angenehm", „gefällig". Ähnlich ist es bei Winckelmann, der z. B. eine im 1. Stück des V. Bandes der „Bibliothek" abgedruckte Abhandlung „Von der Grazie in Werken der Kunst" mit den Worten beginnt: „Die Grazie ist das vernünftig gefällige," es aber wenig anschaulich macht, was er eigentlich darunter versteht. In Werken der Kunst „geht die Grazie nur die menschliche Figur an und lieget nicht allein in deren Wesentlichem, dem Stande und Geberden, sondern auch in dem Zufälligen, dem Schmucke und der Kleidung" (Citiert nach der 2. Auflage der „Bibliothek" von 1762, V, 1, 15).

eine angenehme, von der Bewegung unzertrennliche Eigenschaft, die lediglich im Gesichte des Menschen zum Ausdrucke kommt. Hierin geht Moses, wie später Schiller, weiter, indem er auch den sonstigen Bewegungen des Körpers Anmut zugesteht; jedoch ist zu beachten, daß auch er seine Erörterung an das Naive in der Gesichtsbildung anknüpft.

Zur Anmut, fährt Home fort, wird mehr als bloße Eleganz und Gefälligkeit der Bewegungen erfordert. Dieses „mehr" muß aus den Veränderungen der Gesichtszüge entstehen: „und aus welchen Veränderungen könnte es natürlicherweise wohl entstehen als aus solchen, die gewisse geistige Eigenschaften ausdrücken, wie Sanftmut, Wohlwollen, Erhabenheit, Würde? Diese Erklärung scheint die richtige zu sein; denn unter allen Gegenständen rühren uns geistige Eigenschaften am meisten, und der Eindruck, den das Anmutige auf einen Zuschauer von Geschmack macht, ist zu stark, um aus einer bloß körperlichen Ursache herzukommen . . . Nach meiner Meinung kann Würde[1]) allein, mit einer artigen Bewegung verbunden, Anmut hervorbringen; aber noch mehr, wenn andere Eigenschaften hinzukommen, besonders die von der Klasse der erhabenen." Auch die Schlußbemerkung Homes klingt bei Mendelssohn in seinen Ausführungen über die „affektierte Naivität" an. Home sagt nämlich: „Eine Person wird sich umsonst bemühen, reizend zu sein, wenn es ihr an Eigenschaften fehlt, die liebenswürdig sind. Es ist wahr, ein Mensch kann eine Idee von Beschaffenheiten haben, die ihm fehlen, und durch Hilfe dieser Idee kann er sich bemühen, diese Eigenschaften in Blicken und Geberden auszudrücken: aber solche erkünstelte Ausdrücke würden zu schwach und zu dunkel sein, um anmutig zu scheinen" (a. a. O. S. 482). —

Die Einführung des hier behandelten Begriffs in unsere Ästhetik hat eine vielerörterte Geschichte. Th. Vischer („Ästh." I, 184) und mit ihm Blümner („Lessings Laokoon," [2]1880, S. 641) nehmen für Lessing den Primat in Anspruch, was durchaus von der Hand zu weisen ist, da Lessing im „Laokoon" weiter nichts bringt als den auf Hogarth zurückgehenden und von Mendelssohn ja schon dreimal vorher behandelten Begriff des „Reizes". Guhrauer („Lessing" II[2], 43) führt — mit Übergehung unseres Philosophen — den Begriff von Schiller über Lessing auf Home zurück. Hettner, Kanngießer, Brasch, Riedel, der Herausgeber des „Laokoon" in der Hempelschen Ausgabe, u. a. nehmen den Engländer ebenfalls als

1) Unter Würde versteht Home das Gefühl des Menschen von dem Werte seiner Natur. Auch bei M. ist Grazie eng mit Naivität verbunden, diese aber erfordert stets „Einfalt im Äußerlichen und Würde oder Wichtigkeit im Innern."

Quelle an, betrachten aber Moses als Vermittler zwischen diesem einerseits und Lessing und Schiller andererseits: — eine Auffassung, welche unsere Untersuchung im wesentlichen bestätigt hat. Braitmaier kommt dagegen zu folgendem Schluß:

Zuerst (1740) führt Breitinger [s. Braitmaier I, 163] den Begriff in Deutschland ein und verwendet hierfür das Wort Artigkeit. Indes dies blieb, wie es scheint, unbeachtet. J. J. 1755 führt nun M. den Begriff von Hogarth aus aufs neue ein. Lessing entlehnt ihn direkt von Moses und verwendet stets das Wort Reiz. Von einer Entlehnung aus Homes „Elements of criticism" kann keine Rede sein. Denn: „M. nennt Home nirgends, kennt ihn wohl gar nicht."[1]) Die Fassung des Begriffs bei M. ist ferner richtiger und inhaltsreicher als bei Home. Schiller endlich „schließt sich in seiner bekannten Abhandlung. des [mit dem 11 Kap. Homes „Dignity and Grace"] gleichlautenden Titels ungeachtet, an M. und und nicht an Home an." „Wir glauben hiemit," so schließt Braitmaier den betreffenden Abschnitt, „die Frage über die Geschichte des Begriffs Reiz oder Anmut in Deutschland bis auf Schiller endgültig erledigt zu haben" (II, 169).

Wir werden weder dieser allgemeinen Bemerkung noch den speziellen Beweisführungen Braitmaiers zustimmen können. Nach seiner Darstellung wäre Home, entgegen der bisherigen Annahme, von keinem weiteren Einflusse auf die Fixierung des Begriffs gewesen, als daß Schiller etwa den Namen seiner Abhandlung „Über Anmut und Würde" von ihm entlehnt hätte. Wir wissen es aber genau, daß Schiller den Engländer gekannt und sich sogar mit seiner Theorie gelegentlich auseinandergesetzt hat (vgl. die 2. Anm. der Abhandlung: Sämtl. Werke, Cotta, 1883, IV, 464 und die Anm. auf S. 491 f.). Und wenn Braitmaier behauptet, daß Home unserem Moses wohl ganz unbekannt war und nie von ihm genannt wird, so ist das einfach ein Versehen. Denn Mendelssohn schreibt unter dem 20. Novbr. 1763 an Abbt: „Mylord Home, der Verf. der Elements of criticism, liefert in demselben Bande eine Abhandlung über die Grundsätze der Sittlichkeit, welche sehr schön sein soll. Seine Grundsätze der Kritik sind vortrefflich; und er hat das Glück gehabt, in Hrn. Meinhard, Verf. des Versuchs über die italienische Dichtkunst, einen so vortrefflichen Übersetzer zu finden, als Batteux an Ramler gefunden hat" (V, 277).

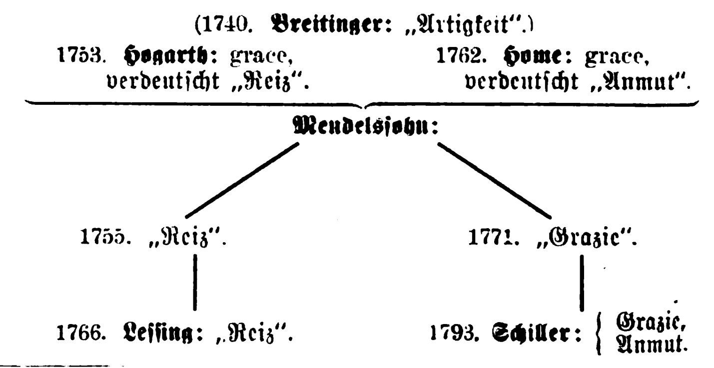
Nun bedürfen wir aber gar nicht derartiger äußerlicher Belege, um von einer Anregung durch Home überzeugt zu sein. Braitmaier irrt sich eben, wenn er annimmt, daß die betreffenden Stellen bei Mendelssohn in den Briefen „Über die Empfindungen" und in der Abhandlung „Über das Erhabene

---

1) So auch II, 79: „Eine Bekanntschaft mit Homes Elem. of criticism dagegen läßt sich nicht nachweisen."

und Naive" konvergieren oder gar dasselbe aussagen[1]), und daß andererseits die zweite Fassung so sehr von Homes Betrachtungen abweiche. Wenn Braitmaier die Fixierung des Begriffs bei Mendelssohn richtiger und inhaltsreicher findet, so können wir ihm darin wohl recht geben; aber spricht diese Vertiefung und klarere Durchbildung gegen eine äußere Anregung?

Verfolgen wir den Entwickelungsgang des ästhetischen Schlagwortes weiter, so muß es sofort auffallen, daß Lessings Auseinandersetzungen im XXI. Abschnitt des „Laokoon" (Lachm.-Munker IX, 130) sich in Form und Inhalt lediglich an die erste Fassung Mendelssohns, die viel späteren Schillers dagegen lediglich an die zweite halten. Die beiden, bereits bei Mendelssohn vorhandenen, aus verschiedenen Quellen der englischen Ästhetik hergeleiteten Auffassungen von grace wirken also getrennt fort. Für Lessing, der überhaupt den Ton stark auf die körperliche Schönheit legt, ist „Reiz" nur Schönheit in Bewegung, für Schiller, „welcher die Beziehung auf das Moralische und die vernünftige Idee wieder mithinein nimmt," ist „Anmut" eine vergeistigte Schönheit, welche sich nicht allein auf das Äußere, sondern auch auf die Veränderungen im Gemüte bezieht (vgl. Guhrauer, „Lessing" II², 43). Eine wie große Anleihe nun Lessing und Schiller, jeder für sich und auf seine Art, etwa direkt bei Mendelssohn gemacht haben, läßt sich natürlich nicht feststellen; wir begnügen uns zu konstatieren, daß sich ihre Lehren mit denen bei Mendelssohn entwickelten der Hauptsache nach decken. Eine schematische Übersicht würde unser Ergebnis in dieser Frage folgendermaßen darstellen:



1) Einem ähnlichem Irrtume begegnen wir bei J. Wohlgemuth, „H. Homes Ästhetik und ihr Einfluß auf deutsche Ästhetiker", Inaug.-Dissert., Rostock 1893, S. 61 Anm.

„Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen."

Einige in dem eben besprochenen Aufsatze und an anderen Stellen behandelten Themen werden wieder aufgenommen in der Anfang Oktober 1761 in den „Philosophischen Schriften" (II, 1—66) erschienenen Abhandlung „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen" (Werke I, 237—277). Mendelssohn legte auf diese Nachtragsarbeit entschiedenen Wert (vgl. I, 105; V, 262) und hat sie bei der Neuausgabe seiner „Philos. Schriften" von 1771 noch wesentlich bereichert. Für die Ästhetik kommen daraus insbesondere folgende Momente in betracht:

1. Die Auseinandersetzung mit Dubos-Lessing über die Frage, inwieweit und warum Mißfallen an einem Gegenstande mit Wohlgefallen an seiner Vorstellung bestehen könne,
2. die Erörterung, welche Rolle die Illusion in der Kunst spiele,
3. die vertiefte Auffassung des Erhabenen,
4. die Behandlung des Lächerlichen und
5. die Frage nach den Beziehungen zwischen Kunst und Moral.

Den letzten Punkt haben wir bereits oben S. 25—40 (vgl. besonders S. 37) im Zusammenhange behandelt. Auch auf Mendelssohns Stellung zur „Emotionstheorie" brauchen wir nicht näher einzugehen, da sie namentlich durch Braitmaier II, 201 ff. und R. Sommer S. 125 ff. hinreichend beleuchtet worden ist. Nur so viel sei erwähnt, daß Mendelssohn, im Verfolg Lessingscher Anregungen, in der „Rhapsodie" den Satz aufstellt: Die objektive Unvollkommenheit erregt keineswegs reine Unlust, sondern eine vermischte Empfindung. „Von Seiten des Gegenstandes, und in Beziehung auf denselben, empfinden wir, bei der anschauenden Erkenntnis seiner Mängel, zwar Unlust und Mißfallen; allein von seiten des Vorwurfs werden die Erkenntnis- und Begehrungskräfte der Seele beschäftigt, d. h. ihre Realität vermehrt, und dieses muß notwendig Lust und Wohlgefallen verursachen . . . Selbst die Mängel und Übel des Gegenstandes können als Vorstellungen, als Bestimmungen des denkenden Vorwurfs, gut und angenehm sein" Das sei der Grund, warum selbst „die zartesten, mit dem Dichter zu reden, weichgeschaffensten Seelen der Kinder sich an der Erzählung schrecklicher Abenteuer aus den Zeiten der Vorwelt ergötzen und vor Furcht zittern" . . . „Sobald wir in den Stand gesetzt

werden, die Beziehung auf uns von der Beziehung auf den Gegenstand zu trennen, so ist die Kenntnis des Übels, die Mißbilligung desselben, und die Äußerung des Abscheues für das Böse eine sehr anziehende Beschäftigung der Seelenkräfte, die nicht ohne Wohlgefallen sein kann" (I, 242—244).

Für die Ästhetik, und besonders für die Erklärung des „Vergnügens an tragischen Gegenständen", ergeben sich aus diesen Gedanken sehr naheliegende Folgerungen, auf die wir noch mit wenigen Worten in dem Kapitel über Kant und Schiller zurückzukommen haben werden.

Dagegen empfiehlt es sich, hier einmal auf Mendelssohns Lieblingsthema von der

Illusion

näher einzugehen, zumal dieses alte Stichwort ganz neuerdings durch eine wissentschaftlich-populäre Kunsttheorie wieder eine erhöhte Bedeutung erhalten hat.

Die erste Erwähnung der Illusion finden wir in den Briefen „Über die Empfindungen" (I, 175 u. 138):

Wenn uns die Leiden eines Tugendhaften, heißt es im Beschluß, in Wirklichkeit auch unerträglich wären, so könnte ihre Darstellung im Schauspiel doch gefallen. „Denn die Erinnerung daß es nichts als ein künstlicher Betrug sei, lindert einigermaßen unsern Schmerz und läßt nur so viel davon übrig, als nötig ist, unserer Liebe die gehörige Fülle zu geben." Ähnlich ergehe es uns mit der malerischen Darstellung eines Unglücks auf hoher See.

Was hier nebenbei und gelegentlich erwähnt wird, nimmt in der Folgezeit Mendelssohns Interesse mehr und mehr in Anspruch. Im November und Dezember 1756 deutet er in dem Briefwechsel mit Lessing über das Wesen des Trauerspiels einiges von der „theatralischen Illusion" an und verheißt eine weitere Ausführung, sobald er den Gegenstand mit Nicolai durchgesprochen haben würde (V, 45 u. 57). Er versteht hier unter Illusion die Beschäftigung der unteren Seelenkräfte durch den Dichter, die durch deutliche Vernunftschlüsse, also durch die Tätigkeit der oberen Seelenkräfte, nur gehemmt und zerstört würde. Die mehrfach erwähnte weitere Ausführung folgt dann in dem Aufsatze „Von der Herrschaft über die Neigungen," der mit dem Briefe vom Januar 1757 an Lessing gelangt (IV, 1, 38, bes. 44 f.). Die für uns wichtigsten Stellen daraus lauten:

„Wenn eine Nachahmung so viel Ähnliches mit dem Urbilde hat, daß sich unsere Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen, so nenne ich diesen Betrug eine ästhetische Illusion. Der Dichter muß vollkommen sinnlich reden; daher müssen uns alle seine Reden ästhetisch illudieren" (§ 11). „Soll eine Nachahmung schön sein, so muß sie uns ästhetisch illudieren; die oberen Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, daß es eine Nach-

ahmung und nicht die Natur selbst sei. Denn das Vergnügen, das uns die Nachahmung gewährt, besteht in der anschauenden Erkenntnis der Übereinstimmung desselben mit dem Urbilde. Es gehören also folgende beide Urteile dazu, wenn wir an einer Nachahmung Vergnügen finden wollen: „dieses Bild gleicht dem Urbilde;“ — „dieses Bild ist nicht das Urbild selbst“. — Man sieht leicht, daß jenes Urteil vorangehen muß; daher muß die Überzeugung von der Ähnlichkeit intuitive oder vermittelst der Illusion, die Überzeugung hingegen, daß es nicht das Urbild selbst sei, kann etwas später erfolgen und daher mehr von der symbolischen Erkenntnis abhangen“ (§ 12). „Das beste Mittel, uns intuitive von dem Werte der Nachahmung zu überzeugen, ist, wenn vermittelst der Illusion unangenehme Leidenschaften in uns erregt werden. a) Wenn wir eine gemalte Schlange plötzlich anblicken, so gefällt sie uns desto besser, je mehr wir uns davor erschreckt haben. Aristoteles glaubt, wir ergötzten uns, weil wir von der vermeintlichen Gefahr befreit worden wären. Allein wie unnatürlich ist diese Erklärung! Wir glauben vielmehr, der kurze Schrecken überführt uns intuitive, daß das Urbild getroffen sei. b) Daher gefallen uns alle unangenehmen Affekte in der Nachahmung.“ Auch die durch Musik hervorgerufenen Erregungen; wobei nur die Erkenntnis, daß es sich lediglich um nachgeahmte Affekte handelt, unmittelbar auf den Affekt folgen muß. c) „Aus diesen Gründen lassen sich die Grenzen des bekannten Gesetzes bestimmen: die schönen Künste sind eine Nachahmung der Natur, aber nicht die Natur selbst“ (§ 14).

Wie verhält sich nun Lessing zur Illusion? Schon in seinem Briefe vom 18. Dzbr. 1756 hatte er den Einwurf erhoben, daß „die ganze Lehre von der Illusion eigentlich den dramatischen Dichter nichts angeht, und die Vorstellung seines Stücks das Werk einer andern Kunst als der Dichtkunst ist. Das Trauerspiel muß auch ohne Vorstellung und Acteurs seine völlige Stärke behalten; und diese bei dem Leser zu äußern, braucht sie nicht mehr Illusion als jede andre Geschichte. Sehen Sie deswegen den Aristoteles noch gegen das Ende des 6. und den Anfang des 14. Hauptstücks nach“ (V, 70). Mendelssohn erwidert darauf: „Im 14. Hauptstück vom Aristoteles finde ich nichts, das meinen Lehrsätzen widerspricht“ (V, 76). In der Tat können die herangezogenen Stellen aus der Aristotelischen Poetik[1]) nur Lessings Worte bestätigen, daß das Drama aus eigenen Kräften wirken müsse; dagegen hat aber Mendelssohn gar nichts einzuwenden, wie aus § 13 der „beikommenden Gedanken“ deutlich zu ersehen ist: „Es ist nicht einmal nötig, daß ein dramatisches Stück aufgeführt würde, um zu gefallen“ 2c. Seine Meinung ist jedoch, daß die Illusion eben nicht allein auf die Schauspielkunst, wie Lessing anzunehmen scheint, nicht allein auf die „Welt des schönen

1) Offenbar sind in erster Linie folgende Sätze gemeint: *ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν* 2c. (Kap. VI) und: *δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον* 2c. (Kap. XIV). Ausgabe der Ars poetica von Fr. Überweg S. 11. u. 17.

Scheins" im engeren Sinne, beschränkt sei, sondern in allen nachahmenden Künsten, also auch in der dramatischen Dichtkunst als solcher, statthabe.

In der ausführlichen Antwort auf den übersandten Aufsatz vom 2. Febr. 1757 verharrt Lessing in seiner Gegnerschaft. Alles Übrige in Mendelssohns Einsendung findet er vortrefflich, so daß sich nicht einmal „ein logischer Fechterstreich" dagegen tun ließe, doch müsse er den Gedanken über die Illusion seinen Beifall versagen. Lessing will an Stelle dieser Theorie, die das Wohlgefallen an traurigen Gegenständen in der Kunst erklären sollte, die wohl durch Dubos in ihm angeregte Lehre setzen, der zufolge mit der Leidenschaft, als einer bloßen stärkeren Bestimmung unserer Kraft, Lustempfindung verbunden ist: „Darin sind wir doch wohl einig, liebster Freund, daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? auch darin: daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung unserer Realität bewußt sind? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm." Lessing geht nun auf das Aristotelische, von Mendelssohn bereits mehrfach herangezogene Beispiel von der gemalten Schlange ein und erklärt die Freude daran nicht, wie es jener will, aus der Illusion, sondern eben lediglich aus der Lust, die mit der Empfindung des Affektes als solcher verbunden ist. Noch ein zweites, „entgegengesetztes Exempel" soll den Nachweis von der Überflüssigkeit der Illusionstheorie führen. „Dort in der Entfernung," fingiert Lessing, „werde ich das schönste, holdseligste Frauenzimmer gewahr, das mir mit der Hand auf eine geheimnisvolle Art zu winken scheint. Ich gerate in Affekt: Verlangen, Liebe, Bewunderung, wie Sie ihn nennen wollen. Hier kommt also die Lust über den Gegenstand = 10 mit der angenehmen Empfindung des Affekts = 1 zusammmen, und die Wirkung von beiden ist = 11. Nun gehe ich darauf los. Himmel! es ist nichts als ein Gemälde, eine Bildsäule! Nach Ihrer Erklärung, liebster Freund, sollte nunmehr das Vergnügen desto größer sein, weil mich der Affekt von der Vollkommenheit der Nachahmung intuitiv überzeugt hat. Aber das ist wider alle Erfahrung; ich werde vielmehr verdrießlich. Und warum werde ich verdrießlich? die Lust über den vollkommenen Gegenstand fällt weg, und die angenehme Empfindung des Affekts bleibt allein übrig" (V, 79).

Eine Widerlegung der Illusionstheorie, soweit diese die Freude an der Nachahmung und der Fähigkeit des Künstlers erkären soll, ist hiermit m. E. nicht gegeben. Man könnte den Ansatz zu einer Widerlegung etwa nur in den Worten finden, es sei „wider alle Erfahrung", daß das Vergnügen mit der wahren

Erkennung des Objektes größer werde. Nun ist es keineswegs so ausgemacht, wie Lessing will, daß die Entdeckung des wahren Sachverhalts einen jeden Beschauer „verdrießlich mache“; vielmehr wird Lessings Rechnung dadurch fehlerhaft, daß er daraus einen wichtigen, für keinen unparteischen Betrachter zu übersehenden Faktor eliminiert: die Freude an der Erkennung selbst mit der darauf notwendig folgenden, mehr oder minder unbewußten Vergleichung zwischen dem Urbilde der Natur und dem Abbilde, das die Geschicklichkeit des Künstlers so vollendet hervorgebracht hat.

Die von Lessing gebrauchten Wendungen „Wozu brauchen wir nun hier die Illusion?“ (V, 79) und „Ich sehe nicht ein, warum man das Vergnügen der Illusion erst zu Hilfe rufen müsse“ (V, 84) weisen darauf hin, daß es ihm auch weniger um eine Widerlegung als um einen Ersatz der Illusionstheorie zu tun war. Das von ihm so betonte Vergnügen an der Erhöhung unseres Realitätsbewußtseins durch Affekte besteht schon zu recht und hat ohne Zweifel einen gewissen Anteil an dem Genuß, den wir an tragischen Gegenständen haben. Es ist nur die Frage, ob daneben — zur Erklärung des rein künstlerischen Genusses, der Freude an der Nachahmung und der darin bewährten „Geschicklichkeit des Künstlers“, — nicht auch die Illusionstheorie ihre Berechtigung habe. Das eine schließt wenigstens das andere keineswegs aus; ja mir scheint, daß Lessing auf das Problem des spezifischen Kunstgenusses, um das es Moses allein zu tun ist, überhaupt nicht eingeht. Seine allerdings nur fragmentarischen Erörterungen zielen auf das „emotionelle“ Ernstgefühl, das durch den Inhalt der Tragödie in uns erregt werden kann, den ästhetischen Genuß als solchen aber kaum berührt; Mendelssohn dagegen spricht ausschließlich von den durch die Kunst hervorgerufenen Scheingefühlen.

Und so lautet denn auch die Antwort Mendelssohns. Es kommt ihm nicht in den Sinn, den Wert der Lessingschen Ausführungen an sich in Abrede zu stellen, und er hat sie sogar später in der schon oben erwähnten Stelle der „Rhapsodie“ verwertet. Er gibt in seinem Antwortschreiben der Freude darüber Ausdruck, die schwierige Materie so geistreich von dem Freunde behandelt zu sehen. Nur sieht auch er nicht ein, inwiefern in diesen Deduktionen eine Entgegnung auf seine Theorie oder auch nur ein Ersatz dafür liege: „Ich habe,“ schreibt er unter dem 2. März 1757, „auf Ihren letzten Brief noch nicht geantwortet. Wissen Sie aber warum? ich muß erst wissen, was Sie von Ihrem sehr schönen Grundsatze für Gebrauch machen wollen. Sie haben vollkommen Recht. Das Vermögen, Vollkommenheiten zu lieben und Unvollkommenheiten zu verabscheuen, ist eine Realität und also eine Vollkommenheit.

Die Ausübung derselben muß uns also notwendig Vergnügen gewähren. Schade, daß mir diese feine Bemerkung unbekannt war, als ich meine „Briefe über die Empfindungen“ geschrieben. Dubos und ich haben viel von der Annehmlichkeit der nachgeahmten Vollkommenheiten geschwatzt, ohne den rechten Punkt getroffen zu haben. Wollen Sie aber aus diesem Satze irgend Folgen ziehen? versprechen Sie sich einigen Nutzen davon in unserer Streitsache? Dieses muß ich wissen, und zwar bald, damit wir näher zum Zwecke schreiten können“ (V, 81 f.). Lessing hatte dann auch vor, seinen Standpunkt in einem „ordentlichen Buche“ auseinanderzusetzen, und dieses sollte, wie er am 29. März schreibt, auch die Folgen enthalten, die er aus seinem von Mendelssohn so beifällig aufgenommenen Grundsatze ziehen zu dürfen glaubte (V, 84). Leider ist aus dem Vornehmen, dessen noch einige Male gedacht wird, wieder nichts geworden.

Übrigens waren auch die in dem Lessingschen Briefe behandelten Beispiele nicht geeignet, den Streitpunkt sonderlich zu klären. Es handelte sich doch für die beiden Korrespondenten um die Begründung des Vergnügens, das wir auch an abschreckenden und abscheulichen Dingen in der künstlerischen Nachahmung empfinden. Die Beispiele aber, besonders das von der Schönen im Bilde, haben mit der Kunst wenig zu schaffen, können sich vielmehr nur auf Kunststückchen und Spielereien beziehen. Wo gibt es denn ein „Gemälde“, eine „Bildsäule“, die diesen Namen verdienten und uns derartig täuschen, daß wir Kunstgebilde für Wirklichkeit halten? Falls es denkbar wäre, daß ich die Leinwand, den Marmor, kurz das Material nicht sofort als solches erkenne, wird mich nicht wenigstens der Rahmen des Gemäldes, das Piedestal der Bildsäule daran gemahnen, daß ich ein Werk der Nachahmung vor mir habe?[1])

1) Man möchte hier Herders Räsonnement aus dem „Vierten Wäldchen“ gegen Riedels Kompilationen anführen: „Aber wir würden in der Entfernung eine solche Statue für einen lebenden Menschen ansehen und darauf zugehen!“ Warum nicht gar für ein Gespenst ansehen und das Ave Maria beten? Ist die Entfernung so groß, daß das Auge noch nichts unterscheiden kann: so ist's noch nicht im Horizont seiner Wirkung; er gehe näher, er suche Standpunkt und er wird sich bei allem Geschmier von Farben keinen lebenden Menschen träumen. In jedem weitern Falle ist's nicht Fehler der Kunst, einen Jupiter des Phidias für einen Glockenturm anzusehen, sondern Mangel der Brille: und dieser kann wohl in der Ästhetik nichts erklären“ (Suph. IV, 70). — In einem lesenswerten Aufsatz über „Die Illusion in der Kunst“ führt ein Ästhetiker unserer Tage, K. O. Erdmann, über diesen Punkt folgendes aus: „Absolute Illusionen, also wirkliche Täuschungen und Verwechslungen treten bei künstlerischen Darbietungen nur in verschwindenden Ausnahmefällen auf . . . Eifern Ästhetiker schlechthin gegen die Illusion in der Kunst, so kann man mit Sicherheit annehmen, daß sie diese Art der absoluten Illusion im Auge haben. Im Grunde lohnt sich's aber nicht auf diese Fälle einzugehen. Sie bilden verschwindende Ausnahmen, die mit dem

Mit einem Worte, diese Beispiele wären nur dann angebracht, wenn es sich in der Illusionstheorie Mendelssohns prinzipiell nicht um eine ästhetische, sondern um jene grobe, materielle Täuschung handelte, die geflissentlich alles fernhält, was die Nachahmung als Nachahmung kennzeichnet. Mendelssohn betont aber immer wieder, daß bei der Betrachtung des Kunstwerkes „die oberen Seelenkräfte überzeugt sein müssen, daß es eine Nachahmung und nicht die Natur selbst sei", und schließt seinen Aufsatz mit den Worten: „Aus diesen Gründen lassen sich die Grenzen des bekannten Gesetzes bestimmen: die schönen Künste sind eine Nachahmung der Natur, aber nicht die Natur selbst."

Andererseits läßt sich nicht verkennen, daß Mendelssohn selbst den Keim der Konfusion von Anfang an in seine Lehrsätze hineinträgt. Wenn wir den Satz lesen: „Soll eine Nachahmung schön sein, so muß sie uns ästhetisch illudieren; die oberen Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, daß es eine Nachahmung und nicht die Natur selbst sei", so kann das im Sinne einer haltbaren Theorie doch nur so zu verstehen sein, daß die beiden geforderten Vorgänge der sinnlichen Illusion und der besseren Einsichtnahme der oberen Seelenkräfte zeitlich zusammenfallen! Die Formulierung des Satzes widerspricht dieser einzig möglichen Auffassung auch nicht; wohl aber manche gelegentliche Bemerkung Mendelssohns, die beweist, daß er noch der völligen Klarheit ermangelte und die ästhetische Illusion, die sich strenge innerhalb der Kunstgrenzen bewegt, mit jenem Betruge einer noch heute vielbeliebten Afterkunst konfundierte, der es allein auf Überraschung und Düpierung des Beschauers ankommt. So wenn er in einem Briefe von der Vernunft spricht, die „nach geendigter Illusion wieder das Steuer ergreift" (V, 57), oder wenn es in dem Aufsatze „Von der Herrschaft über die Neigungen" heißt: „Wenigstens einen Augenblick müssen sich unsere Sinne bereden können, das Urbild selbst zu sehen" oder „Die Überzeugung, daß es nicht das Urbild selbst sei, kann etwas später erfolgen" (IV, 1, 44). Ja, schon das von den Vorgängern übernommene Wort „Betrug" konnte und mußte zu Mißverständnissen und Irrtümern Anlaß geben und hätte ein für allemal durch den noch nicht abgenutzten Ausdruck „ästhetische Illusion" ersetzt werden sollen, den Mendelssohn unter Billigung des Freundes gewählt hatte (vgl. V, 76 und 78). Auch ist es Mendelssohn, und nicht Lessing, der zuerst auf das deplacierte und mißverstandene aristotelische Beispiel von der gemalten Schlange verfällt (s. V, 45 u. IV, 1,45).

normalen Kunstgenuß nichts zu schaffen haben. Denn bei diesem werden natürlich Kunst und Natur nicht ernstlich verwechselt" („Kunstwart" 1903, Jahrg. XVI, Heft 16, S. 153 f.).

Aristoteles hat damit garnicht die Wirkung eines Kunstwerkes nachweisen wollen, spricht vielmehr an der Stelle nur „von dem Ursprung der Kunst und erklärt ihre ersten rohen Anfänge aus dem Vergnügen, das wir an der Nachahmung überhaupt empfinden; nicht also von der künstlerischen Nachahmung ist die Rede, die sich als solche gibt, sondern von der Nachahmung überhaupt, die im Leben als solche gerade umgekehrt darauf ausgeht, zu täuschen." (H. Baumgart, „Hdb. d. Poetik" S. 520). Wenn — woran doch sehr zu zweifeln ist! — eine recht vollendete Täuschung an einem Kunstwerke einmal möglich sein sollte, so ist dieses jedenfalls nicht geeignet, als Exempel für eine Theorie zu dienen, welche die ästhetische Illusion an den Schöpfungen aller nachahmenden Künste nachzuweisen bestrebt ist.

Die „neuen Gedanken" von der Illusion stehen somit noch auf schwachen Füßen, und man würde ihnen wenig Beachtung schenken, wenn Mendelssohn nicht immer wieder darauf zurückkäme, und schließlich nicht auch ein Fortschritt zu bemerken wäre. Da im „ästhetischen Briefwechsel", wo nur noch 1768 einmal eine gelegentliche Erwähnung der Illusion auftaucht (V, 181), keine Einigung erzielt worden ist, geht Mendelssohn daran, seine bisher fast nur privatim geäußerten Ideen in seinen Abhandlungen darzulegen. In der zweiten Ausgabe der „Hauptgrundsätze" von 1761 findet sich folgender Passus eingeschaltet:

„Die Gegenstände [der künstlerischen Darstellung] können entweder in der Natur anzutreffen oder erdichtet sein. In beiden Fällen muß der Ausdruck, dessen sich die Kunst bedienet, unsere Sinne täuschen. Das heißt, wir müssen eine solche Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, daß wir die Sache selbst uns lebhafter vorstellen als die ausdrückenden Zeichen; und zwar um so viel lebhafter, daß unsere Sinne, wenigstens einen Augenblick, die Sachen selbst vor sich zu sehen glauben. Dieses ist der höchste Grad der anschauenden Erkenntnis, den man die ästhetische Illusion nennt. Man sieht hieraus, daß in dem Falle, wenn die Gegenstände in der Natur anzutreffen sind, der Ausdruck auch getreu sein müsse, d. h. er muß uns alle Teile des Gegenstandes so abbilden, wie wir sie an ihm selbst vermittelst der Sinne wahrgenommen haben würden. Die Abbildung eines Gegenstandes, die mit allen seinen Teilen genau übereinstimmt, wird eine Nachahmung genannt; daher ist die Nachahmung in diesem Falle eine notwendige Eigenschaft der schönen Künste und Wissenschaften" („Phil. Schr.", 1761, II, 77 f.).

Genauer geht auf das Thema die dritte Rezension der „Hauptgrundsätze" ein, wo die Illusion auch zur Erklärung der Tatsache herangezogen wird, daß von Natur widrige und unangenehme Gegenstände in der Nachahmung Wohlgefallen erregen:

Wenn auch die Annehmlichkeiten der Kunst „eine Täuschung hervorbringen, d. h. die Sinne so lebhaft rühren, daß wir die Sache

selbst zu sehen glauben, so bleiben doch allezeit noch viel Nebenumstände zurück, die nicht zum Gebiete der Kunst gehören und uns zur rechten Zeit erinnern, daß wir nicht die Natur selbst sehen. So oft also die Werke der Kunst ein Vorbild in der Natur haben, das sie nachahmen, so wird dieses Vorbild selbst an und für sich sowohl unangenehm als angenehm sein und in beiden Fällen in der Nachahmung Wohlgefallen erregen können. Jedoch wird dieser Unterschied dabei zu bemerken sein: das angenehme Vorbild wird an und für sich sowohl in Beziehung auf den Gegenstand als in Beziehung auf den Vorwurf Lust erregen. Diese wird durch die Schönheiten der Kunst in der Nachahmung erhöht und durch die Täuschung der Sinne, so lange sie währt, in eine süße Entzückung verwandelt. Hingegen führt die bald darauf folgende Erinnerung, daß wir Kunst und nicht Natur sehen, etwas Unangenehmes mit sich, indem wir die angenehmen Vorbilder lieber selbst als im Nachbilde zu sehen wünschen.[1] — Die in der Natur unangenehmen Vorbilder aber erzeugen in der Nachahmung eine weit vermischtere Empfindung. An und für sich ist ihre Vorstellung in Beziehung auf den Gegenstand unangenehm, in Beziehung auf den Vorwurf aber mit einiger Lust vermischt. Diese wird durch die Schönheiten der Kunst erhöht, und die sinnliche Täuschung wird auch hier angenehm, indem sie uns von der Vollkommenheit der Nachahmung versichert. Sobald aber diese Täuschung das Objektive zu sehr hebt und unangenehm zu werden anfängt, kommt ihr die wohltätige Erinnerung zu statten, daß wir das Urbild nicht selbst vor Augen haben, wodurch das Angenehme herrschend wird und sich ganz der Seele bemeistert" (I, 285 f.).

Auch gegen diese Auslassungen bleiben noch die Bedenken bestehen, die wir oben geäußert haben; vor allem wird — wenigstens liegt das bisweilen im Ausdruck! — eine vollständige, wenn auch nur momentane Sinnestäuschung angenommen, von der man nicht gut begreift, wie sie sich mit der besseren Überzeugung der oberen Seelenkräfte reimt. — Weit verständlicher nun treten uns die vielerwogenen Gedanken in der „Rhapsodie", und zwar erst in der Ausgabe von 1771, entgegen. Die betreffende Stelle, in der wir den endgültigen Ausdruck der sich fast über zwei Jahrzehnte fortspinnenden Gedankenreihe erblicken dürfen, ist mit der vorigen gleichzeitig im Druck erschienen, macht aber den Eindruck, als ob sie weit später abgefaßt wäre. Moses tat sich selbst etwas darauf zu gute. „Einige Gründe von den Grenzen der ästhetischen Täuschung," sagt er in der Vorrede I, 105, „die bei dieser Gelegenheit vorkommen, können in der Theorie der schönen Künste und Wissenschaften von nicht geringem Nutzen sein. Man scheint noch immer nicht untersucht zu haben, wie weit der Künstler seine Illusion treiben kann; da es doch offenbar Grenzen geben muß, wo sie aufhört angenehm zu sein, wo die Nachahmung, wie man zu sagen pflegt, gar zu natürlich wird. Ich schmeichle mir, einige Gründe an-

---

1) Das Hineintragen eines derartigen Unlustmomentes erscheint recht gekünstelt und beruht offenbar auf einer Reminiszenz an Lessings Ausführungen in seinem Briefe vom 2. Febr. 1757 (s. oben S. 126).

gegeben zu haben, wodurch diese Grenzen, zum Gebrauche der Kunst, mit einiger Richtigkeit bestimmt werden können.“ (I, 105). Die Stelle selbst lautet:

„Ein anderes Mittel, die schrecklichsten Begebenheiten zärtlichen Gemütern angenehm zu machen, ist die Nachahmung durch die Kunst, auf der Bühne, auf Leinwand, im Marmor, da ein heimliches Bewußtsein, daß wir eine Nachahmung und keine Wahrheit vor Augen haben, die Stärke des objektiven Abscheus mildert und das Subjektive der Vorstellung gleichsam hebt. Es ist wahr, die sinnlichen Erkenntnis- und Begehrungskräfte der Seele werden durch die Kunst getäuscht, und die Einbildungskraft so mit fortgerissen, daß wir zuweilen aller Zeichen der Nachahmung vergessen und die wahre Natur zu sehen wähnen. Allein dieser Zauber dauert so lange, als nötig ist, unserm Begriffe von dem Gegenstande das gehörige Leben und Feuer zu geben. Wir haben uns gewöhnt, zu unserm größern Vergnügen, die Aufmerksamkeit von allem, was die Täuschung stören könnte, abzulenken und nur auf das zu richten, wodurch sie unterhalten wird. Sobald aber die Beziehung auf den Gegenstand unangenehm zu werden anfängt, so erinnern uns tausend in die Augen fallende Umstände, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns sehen. Hierzu kömmt, daß die mannigfaltigen Schönheiten, womit die Vorstellung durch die Kunst ausgeziert wird, die angenehme Empfindung verstärken und die unangenehme Beziehung auf den Gegenstand mildern helfen. — Hierdurch läßt sich begreifen, warum Leute, die an täuschende Vorstellungen nicht gewöhnt sind, an tragischen Schauspielen kein Gefallen finden. Wir haben gesehen, daß eine gewisse Fertigkeit dazu erfordert wird, sich der Täuschung zu überlassen und ihr zum Besten dem Bewußtsein des Gegenwärtigen zu entsagen, so lange sie Vergnügen macht; sobald sie aber unangenehm zu werden anfängt, die Aufmerksamkeit zurückzurufen und den Geist gegenwärtig sein zu lassen. Wer sich hieran nicht gewöhnt hat, der fühlt Langeweile, solange er nicht getäuscht wird; und sobald die Kunst ihre Gewalt ausübt, auch ihn zu hintergehen und seine Sinne wider Willen zu verführen, so empfindet er einen bald verdrießlichen, bald lächerlichen Streit zwischen seiner Vernunft und seiner Einbildungskraft. Jene erinnert ihn zur Unzeit an die Nachahmung, und diese will ihn gleichwohl bereden, er sehe die Natur. Nicht selten hört man daher den gemeinen Mann bei den rührendsten Stellen eines Trauerspiels ein lautes Gelächter aufschlagen. Dieses Lachen gereicht, wie der Dramaturgist irgendwo sehr richtig bemerkt, dem Dichter, sowie dem Schauspieler zur wahren Ehre. Es ist ein Beweis, daß ihre Kunst mächtig genug gewesen, auf den ungeübten Zuschauer, der nicht gewohnt ist, seine Sinne täuschen zu lassen, einen lebhaften Eindruck zu machen. — Da die Ungleichheit der Materie der Nachahmung von der Materie der Natur, der Marmor, die Leinwand, die sinnlichsten Merkmale sind, die, ohne der Kunst zu schaden, die Aufmerksamkeit, so oft es nötig ist, zurückrufen, so sieht man auch, warum bemalte Bildsäulen desto unangenehmer sind, je näher sie der Natur kommen. Ich glaube, die schönste Bildsäule, von dem größten Künstler bemalt, würde nicht ohne Ekel betrachtet werden können.[1] In Wachs getriebene Bilder in Lebensgröße und natürlicher Kleidung

1) Vgl. Bemerkungen zum Laokoonentwurf: „Die Bildhauerkunst hat mit der Malerei vieles gemein, nur muß sie ohne Hilfe der Farben täuschen und den geringsten Schein der Bewegung vermeiden“ (Lachm.-Muncker XIV, 371).



machen einen sehr widrigen Eindruck. Da uns kein sinnliches Merkmal überführt, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns haben, so vermissen wir mit Widerwillen das Kennzeichen des Lebens, die Bewegung. In Miniatur oder halberhobener Arbeit würde der Anblick schon leidlicher sein, weil hier, der Kunst unbeschadet, Nachahmung von Natur gar leicht unterschieden werden kann. — Es gibt einen verzärtelten Geschmack, den auch die Nachahmung des Unangenehmen beleidigt, wenn der Ausdruck stark ist und das Objekt lebhaft schildert. Diesen zu befriedigen, müßte das Objektive zu sehr geschwächt, d. h. die Täuschung selbst verhindert werden, wodurch das Schauspiel seinen Reiz verlieren und unschmackhaft werden würde. Die Kunst muß alle Kräfte des Genies aufbieten, die Nachahmung und die dadurch zu erhaltende Täuschung vollkommen zu machen, und sie kann es sicher den zufälligen Umständen, der Auszierung, dem Orte, der Materie und tausend andern, nicht unter dem Gebiete der Kunst stehenden Nebendingen überlassen, der Seele die nötige Erinnerung zu geben, daß sie Kunst und nicht Natur vor sich habe. Aus dieser Betrachtung lassen sich sowohl für den Dichter als für den Schauspieler die Grenzen bestimmen, inwieweit sie der Natur ähnlich zusein trachten müssen" (1, 244—246).

Zweifellos ist nicht nur die Form, in die sich die Theorie in dem vorstehenden Stücke kleidet, weit annehmbarer als bisher, sondern sie hat auch selbst an Klarheit und Durchsichtigkeit gewonnen. Ihr Vertreter ist sich bewußt geworden, daß ein wahres Kunstwerk nie solcher Merkmale entbehren darf, die es von vornherein als ein Werk der Nachahmung bezeichnen, und er würde jetzt jedenfalls das irreleitende Beispiel von der gemalten Schlange, als Beleg für seine Ideen, selbst von der Hand gewiesen haben. Entschiedener als bisher spricht er es hier aus, was es mit dem vielberufenen „Betruge" auf sich habe: Alle Kunst, welche die Natur nachahmt, soll das möglichst getreu tun, dabei aber doch die ihr gesteckten Grenzen nie überschreiten, vielmehr den Schein materieller Wesenheit, den ihre Werke hervorrufen, auch selbst aufrichtig zerstören. Ästhetische Illusion ist ihm nicht mehr grobe Sinnestäuschung, die Nachahmung als Natur vorspiegelt, sondern — wenn uns eine Definition im Sinne der „Rhapsodie" gestattet ist — die intuitive (d. h. nicht durch Vernunftschlüsse, sondern mittelst der Sinne gewonnene) Überzeugung von der größtmöglichsten Ähnlichkeit zwischen Vorbild und Abbild, ohne daß zur Erreichung dieses einen Zieles der nachahmenden Kunst, andere Mittel angewandt worden wären, als die ihr eigentümlichen und erlaubten.[1]) Diese Erkenntnis war von

1) Eine allgemeine Bestimmung dessen, was als erlaubtes Mittel gilt, was nicht, wird sich natürlich nicht geben lassen. Vielmehr kann nur das gebildete und gesunde Kunstgefühl von Fall zu Fall richtig entscheiden. Dieses wird, um Beispiele anzuführen, sich mit Mendelssohn dagegen auflehnen, Figuren, die teils aus Wachs, teils aus natürlichen Kleidern komponiert sind,

Anfang an richtig vorbereitet und im § 12 des Aufsatzes „Von der Herrschaft über die Neigungen" bereits theoretisch ausgesprochen, ist dann aber durch ungeeignete Exemplifikation 2c getrübt und verdunkelt worden bis sie endlich in der „Rhapsodie" am reinsten zum Ausdruck gelangt.

Und so fest hält Mendelssohn an diesen schon in seinem ästhetischen Erstling von 1755 nachweisbaren Ideen, daß er sie noch nach dreißig Jahren in seinem Alterswerk der Besprechung für wert hält; sie finden sich zum letzten Male, gleichsam als Parenthese, in den „Morgenstunden":

Die Täuschungen der schönen Wissenschaften und Künste „gründen sich alle auf die Verbindung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten und auf den Schluß, den wir aus unvollständigen Induktionen zu ziehen pflegen. Wenn diese, durch öftere frühe Wiederholung, zur Gewohnheit geworden, wenn die Ideenfolge gleichsam zur unmittelbaren Empfindung wird, so schließen unsere Sinne von dem Zeichen auf das Bezeichnete ungehindert fort und erwarten dieses, so oft sie jenes wahrnehmen. Die deutlichere Erkenntnis des Wirklichen mag uns immer von dem Gegenteile überführen, die sinnliche Täuschung hat ihren eigenen Weg, zu schließen und zu folgern, und die Nachahmung hat ihre Wirkung getan, obgleich die Vernunft erkennet, daß es bloß Nachahmung sei. Wir mögen noch so gewiß versichert sein, daß dieser Schauspieler hier nicht der eifersüchtige Mohr sei, der die unschuldige Desdemona umbringet, wir wissen es, daß dieser marmorne Laokoon die Schlangenbisse nicht fühlet, deren Wirkung der Künstler bis in den äußersten Zehen seiner Füße hat zu bemerken gegeben; bringen wir nur den Vorsatz mit, uns auf eine angenehme Weise täuschen zu lassen, so treibt die sinnliche Erkenntnis ihr gewohntes Spiel; sie läßt uns von Zeichen der Leidenschaft, von Zeichen der freiwilligen Handlungen auf Vorsatz und Bewegungsgrund schließen und uns solchergestalt für Personen interessieren, die nicht vorhanden sind. Wir nehmen wirklichen Anteil an nicht wirklichen Handlungen und Empfindungen, weil wir von dem Nichtwirklichsein, zu unserm Vergnügen, vorsätzlich abstrahieren" (II, 264).

Es liegt nahe, hier der neuerdings hervorgetretenen Theorie Konrad Langes zu gedenken, welche die Mendelssohnschen Ideeen über die Illusion bis in ihre letzten Konsequenzen hinein verfolgt, ohne daß übrigens zwischen beiden Teilen ein unmittelbar ursächlicher Zusammenhang zu bestehen scheint.[1]) Eine Vergleichung wird um so förderlicher sein, als wir erst mit Hilfe der modernen

---

als Kunstwerke anzuerkennen, oder etwa das Virtuosenstückchen eines Schauspielers billigen, der Seifenschaum in den Mund nahm, um die Raserei eines Wütenden recht naturähnlich darzustellen.

1) Konrad Lange, „Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses", Antrittsvorlesung gehalten in d. Aula d. Univers. Tübingen. Leipzig 1895. — Ferner: Konrad Lange, „Das Wesen der Kunst, Grundzüge einer realistischen Kunstlehre." Berlin 1901, 2 Bände. — Vgl. auch schon desselben Verfassers „Künstlerische Erziehung der deutschen Jugend". Darmstadt 1893, S. 21f.

Theorie die Tragweite sowie auch die Begrenzung dieser Lehre übersehen und daran um so begründetere Kritik üben können.

Auch bei Lange wird die bewußte Selbsttäuschung als wesentlichstes Moment des Kunstgenusses hingestellt, freilich mit weit ausdrucksvollerer Betonung des Bewußten. Lange charakterisiert die Freude, die uns das Kunstwerk und die Vorstellung des schaffenden Künstlers bereitet, als den Wechsel zweier Vorstellungs- und Gefühlsreihen, als ein freies und bewußtes Schweben zwischen Schein und Wirklichkeit, als ein Hin- und Herpendeln des Bewußtseins, als eine Schaukeltätigkeit des Gehirns. Analog Mendelssohn: das Vergnügen der Nachahmung besteht in der anschauenden Erkenntnis der Übereinstimmung des Abbildes mit dem Urbilde. Dabei ist aber dieser Unterschied zu bemerken: Mendelssohn fordert als erstes Urteil „dieses Bild gleicht dem Urbilde", als zweites „dieses Bild ist nicht das Urbild". Lange verfährt gewissermaßen umgekehrt und bezeichnet als erste von den beiden Vorstellungsreihen diejenige, die sich unmittelbar an die sinnliche Wahrnehmung des Kunstwerks als solchen anschließt; erst auf sie folgt in zweiter Linie die Vorstellung dessen, was mit dem Kunstwerk gemeint ist („Das Wesen der Kunst" I, 327).

Auch Lange sagt der Illusion nach, daß sie das Häßliche und Schlechte seiner unlusterregenden Kraft zu berauben vermöge. „Der Inhalt ist überhaupt nicht ausschlaggebend für den Genuß, sondern die Art, wie man ihn in sich aufnimmt, d. h. der Wechsel der Vorstellungsreihen, der sich daran anknüpft." „Das Häßliche wirkt in der Kunst deshalb nicht unlusterregend, weil es gar nicht als Wirklichkeit, sondern als Schein ins Bewußtsein tritt." „Nur aus dieser Überwindung des Inhalts durch die Art seiner Auffassung erklärt es sich ja auch, daß wir an gemalten Schiffbrüchen, Feuersbrünsten und Schlachten, an Hinrichtungen, Morden und Kämpfen auf der Bühne unsere Freude haben können." So ist denn auch für Lange das Tragische nur ein besonderer Fall der durch Illusion lusterregenden Wirkung eines unlusterregenden Inhalts in der Kunst. „Ebenso wie das Häßliche, Widerwärtige, Grausige kann auch das Furchtbare, Traurige, Niederschmetternde eine Lustwirkung haben, wenn es nur in das Medium der Illusion eintritt" („Das Wesen der Kunst" II, 119 ff.). Freilich sind auch Fälle denkbar, in denen die unlusterregende Kraft des Häßlichen zu stark ist, um durch die Illusion überwunden zu werden. Deshalb ist das Ekelhafte von der künstlerischen Darstellung völlig ausgeschlossen („Das Wesen der Kunst" II, 142; vgl. Mendelssohn IV, 2, 11 f.). Auch bei Lange wird ferner

auf die Notwendigkeit illusionsstörender Momente in der Kunst hingewiesen, wie es in der Malerei der Rahmen und die Flächenhaftigkeit, in der Bildhauerkunst das Postament, die Bewegungslosigkeit, die spröde, niemals ganz zu überwindende Natur des Marmors, in gewisser Weise auch seine Farblosigkeit oder wenigstens der Verzicht auf eine vollkommen realistische Bemalung sind („Das Wesen der Kunst" I, 209 ff.). Auch hier wird gerade an „dem widerwärtigen Eindruck, den Wachsfiguren auf uns machen"[1]), gezeigt, daß die Unterdrückung aller illusionsstörenden Momente den Begriff des Kunstwerkes aufhebe („Das Wesen der Kunst" I, 244 ff.). Auch hier werden über die Wirkung der Kunst „auf Kinder und ästhetisch weniger

1) In der Tat lassen Wachsfiguren, mit denen eine grobsinnliche Täuschung beabsichtigt ist, wie das z. B. in den Treppenhäusern der Panoptiken vorkommt, einen ästhetischen Genuß unter keinen Umständen aufkommen. Allein auf eine ernstliche Täuschung dieser Art ist es ja auch nur bei den wenigsten Wachsfiguren abgesehen, und sie ist auch nur unter ganz besonderen Bedingungen der Aufstellung 2c. möglich. Ich meine, wer in ein Panoptikum geht, weiß fast immer, was er drinnen zu erwarten hat, und selbst der unvorbereitete Besucher wird troß aller Scheinwahrheit in den (gewöhnlich übrigens, wie Skulpturen, auf Postamenten ruhenden) Gestalten eines alten Fritz oder Louis XIV. keine lebendigen Menschen vermuten. Wenn diese Produkte gleichwohl einen „widrigen Eindruck" machen, so ist dieser mithin nicht allein aus der Unterdrückung der illusionsstörenden Momente, sondern wohl noch aus anderen Ursachen herzuleiten. Bei vielen Abgüssen beruht er einfach darauf, daß sie handwerks- und fabrikmäßig hergestellt sind. Figuren, die unter der Mitwirkung und Aufsicht wirklicher Künstler und in ihrer Art musterhaft gearbeitet sind, können auch dem reiferen Geschmack ein bescheidenes, vom reinen Kunstgenuß freilich immer noch unterschiedenes Wohlgefallen gewähren. Und wenn sich dieses, auch angesichts der besten Wachsfiguren, nie zu dem ungetrübten Genuß künstlerischer Plastik erheben wird, so liegt das nach meiner Ansicht in der plumpen und stillosen Vermischung der „Materie der Nachahmung" (in diesem Falle Wachs) mit der „Materie der Natur" (Gewänder, wirkliche Haare, wirklicher Schmuck 2c.), und vor allem in der unerquicklichen Verbindung ängstlichster Naturnachahmung mit der unvermeidlichen unheimlichen Starrheit, also in dem Widerspruch von Leben und Todheit, auf dessen befriedigende Lösung die Kunst in richtiger Erkenntnis ihrer Sonderrechte und -pflichten von vornherein und freiwillig verzichtet. Beides sind Gründe, die Mendelssohn (s. oben S. 132 f.) wohl gefühlt hat. Auch kommt hinzu, daß wir zu wenig an Polychromie gewöhnt sind, wie denn Mendelssohn bezeichnenderweise nicht allein die Wachsfiguren, sondern auch die „schönste Bildsäule, von dem größten Künstler bemalt" nicht ohne Ekel betrachten zu können glaubt. Wir sehen heute darin einen Irrtum, von dem wir durch praktische Beweise und durch das Studium der antiken Polychromie allmählich bekehrt worden sind. — Vgl. zu dem interessanten Kapitel von den Älteren Herder (insbes. Suph. VIII, 26 ff.), dessen Erklärung, warum „die Bildsäule durch Färbung nach der Natur und ähnliche Anwürfe" häßlich wird, allerdings nicht die unsere sein kann, und von den Neueren G. Th. Fechner, „Vorschule der Ästhetik" (Leipzig 1876, II, 192 ff.), der sorgfältig alle Gründe prüft, die gegen die Polychromie erhoben werden.

gebildete, aber leicht erregbare Erwachsene" entsprechende Betrachtungen angestellt, wie bei Mendelssohn über Leute, die an täuschende Vorstellungen nicht gewöhnt sind" („Das Wesen der Kunst" I, 223 f.).

Nur in einem Punkte geht Lange weit über Mendelssohn hinaus. Wo dieser von der Illusion spricht, nimmt er nur auf die bildenden Künste und die Schauspielkunst (s. oben bes. S. 107), gelegentlich auch auf die Poesie und Tanzkunst bezug, d. h. also nur auf solche Künste, in denen von einer mehr oder minder unmittelbaren Nachahmung oder Vortäuschnng der Wirklichkeit die Rede sein kann. Jeder Zweifel ist uns darüber besonders durch seine Noten zum „Laokoon" benommen, wo er das Verhältnis der Künste zur ästhetischen Illusion folgendermaßen bestimmt: die Poesie ist „der Illusion fähig", ebenso können die Zeichen der Tanzkunst, der Malerei und der Skulptur illudieren, nur muß die letztgenannte „ohne Hilfe der Farben täuschen". Von den sinnlichen Begriffen, welche die „Farbenkunst" erregt, ist gesagt, daß sie selbst zwar nicht täuschen, aber die Illusion der Malerei unterstützen. Ähnlich von der Musik: ihre Zeichen sind „keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empf. unterstützen." Der Baukunst endlich wird die Täuschung ohne weiteres abgesprochen (Lachm.-Muncker XIV, 370 f.). Daß gleichwohl auch die beiden zuletzt aufgeführten Künste gewisse Scheinaffekte erregen, ist ihm nicht unbekannt, und im § 14 des Aufsatzes „Von der Herrschaft über die Neigungen" exemplifiziert er sogar ebenso auf die Musik wie auf die Malerei, um das Wesen der Illusion klar zu stellen (s. IV, 1, 45. Zur Baukunst vgl. oben S. 96 f.). Jedoch diese Stelle aus dem ersten theoretischen Entwurf steht ganz für sich allein da. Offenbar erkannte er bald, daß die Illusion der Architektur und Musik mit der sonstigen doch zu wenig gemein habe, und schloß sie deshalb von seiner Lehre aus.

Anders nun Konrad Lange. Auch er geht zunächst von der bildenden Kunst, der epischen und dramatischen Poesie und der Schauspielkunst aus, erweitert aber bald sein Gebiet, um schließlich die ästhetische Illusion als das gemeinsame und verbindende Moment aller Künste hinzustellen. Nach Lange liegt der Kern des künstlerischen Lustgefühls auch für die Ton- und Baukunst, für die Lyrik wie sogar für das Kunstgewerbe, in einer bewußten Illusion; nicht wie bei den Schwesterkünsten in der Illusion von Vorgängen, Ereignissen, Formen und Farben, sondern in der Illusion von Stimmungen und Empfindungen. Er spricht demzufolge nicht nur von Anschauungs-, Kraft- und Bewegungs-, sondern auch

von Gefühls- und Stimmungsillusionen („Das Wesen der Kunst" II, 94 ff.).

Auf den ersten Blick gibt erst diese Erweiterung der Theorie eine tiefere und allgemeinere Bedeutung, und Lange hält die bewußte Selbsttäuschung sogar für das einzige Prinzip, mit dessen Hilfe sich die ganze Ästhetik auf neuer und sichererer Basis aufbauen lasse, als bisher. Es ist in der Tat erstaunlich, welche Fülle von ästhetischen Problemen, auf dem bei Mendelssohn noch so unscheinbaren Fundament, durch Langes tief eindringende Behandlung gelöst oder wenigstens in geistvoller Weise zur Diskussion gestellt wird. Aber wenn sich schon gegen die bescheidene Mendelssohnsche Fassung der Illusionslehre mancher Einwand erheben läßt, so erscheint vollends ihre Ausdehnung auf alle Provinzen des Kunstreiches doch zu gewagt und gekünstelt! Die Lehre ist historisch auf dem Boden der im engeren Sinne nachahmenden Künste erwachsen und läßt sich, wenigstens als ästhetisches Grundprinzip, nicht ohne Zwang und Gewaltsamkeit auf das ihr fremde Gebiet der Musik, Architektur und dekorativen Kunst verpflanzen. Dabei ist zu beachten, daß „Illusion" in dem Sinne, den das Wort für diese Künste annimmt, nicht bloß dem Kunstschönen, sondern auch dem Naturschönen eigen ist. Auch die Betrachtung der Natur wird dem empfindenden Menschen erst dadurch ästhetisch reizvoll, daß er sie durch einen „gewissermaßen schöpferischen Akt" beseelt oder vielmehr in sich die Illusion hervorzurufen vermag, daß sie beseelt sei.

Diesen Zusammenhang hat Lange in seiner Broschüre von 1895 noch mit keinem Worte berührt; um so ausführlicher ist er in seinem sechs Jahre später erschienenen Hauptwerke darauf eingegangen. Ja, er spricht hier mit öfters variierten Worten aus, daß „die Naturschönheit im Grunde gar nichts anderes ist als Kunstschönheit, gewissermaßen eine umgedrehte Kunstschönheit" („Das Wesen der Kunst" II, 346 ff.). Und er glaubt, damit nicht etwa aus der Not eine Tugend gemacht zu haben, sondern sieht vielmehr in der gemeinsamen Basis des Kunst- und Naturschönen nur die höchste Bestätigung seiner Theorie. Ob nun aber diese gleichmäßige Fundierung, um nicht zu sagen Konfundierung des Kunst- und Naturschönen einen Fortschritt in der Erkenntnis der spezifischen Eigentümlichkeiten des ersteren bedeutet? Und ob sich wirklich der ganze Vorgang des Kunst- und Naturgenusses auf den klappernden Mechanismus wechselnder Vorstellungsreihen zurückführen läßt? Ob die selbstvergessene Begeisterung, in die uns ein meisterhaft vorgetragenes Tonstück, ein hinreißendes Theatererlebnis versetzen kann, allein aus der für uns kontrollierbaren Pendel-

bewegung unseres Bewußtseins zwischen Spiel und Ernst, zwischen Schein und Wirklichkeit zu erklären ist? — Es wird wenige geben, die in der Basis der Langeschen Kunstlehre — und nur um diese kann es sich für uns handeln — nicht „etwas Wahres" finden und anerkennen; „das Wahre" aber, wie Lange will, scheint es uns bisweilen noch nicht zu sein.

So bleibt es dem Verfasser trotz der überraschenden Aufschlüsse, die Lange aus seinen Voraussetzungen zu gewinnen weiß, fraglich, ob sich die Illusionslehre, als philosophische Grundlage kunsttheoretischer Erkenntnis, so sehr über die ihr von Mendelssohn gesteckten Grenzen erweitern läßt. Ja, sie erscheint selbst in dieser Beschränkung in gewissem Sinne noch zu dehnbar und haltlos. Denn wie die Illusion auf der einen Seite nicht imstande ist, die Kunst gegen das Gebiet des Naturschönen abzugrenzen, so ist sie andererseits noch weniger geeignet, den Begriff des Kunstwerks als solchen, zum Unterschiede von sonstigem Menschenwerk, festzulegen. Woran, fragen wir, besitzt die Illusion ein untrügliches Erkennungszeichen des künstlerisch Berechtigten und Notwendigen, das sich nicht auch auf pseudokünstlerische Dinge anwenden ließe? Jenes eine Kriterium, das sie mit Hilfe der illusionsstörenden Momente aufstellt: — der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen — ließe noch sehr viele Arbeiten, die wir sonst nicht für Kunstwerke anzusehen gewohnt sind, ruhig als solche passieren. Schon in den Worten Lessings, daß das gelesene Trauerspiel gerade soviel Illusion brauche „als jede andere Geschichte",[1]) liegt implicite ein gewichtiges Bedenken gegen die ganze Theorie. Denn da diese in ihrer Konsequenz und bei einseitiger Handhabung vom Kunstgebilde nichts fordert, als möglichst getreue Naturnachahmung, so müssen ihr der Inhalt, daß Sujet und viele andere Bedingnngen, an die wir den Begriff des Kunstwerkes knüpfen, vor allem die tiefere seelische Bewegung, die von ihm ausgehen soll, mehr oder minder gleichgültig werden. Es kommt hier also der Geist des Kunstwerkes zu kurz, und dieser Vorwurf kann selbst dem so sorgfältig durchgearbeiteten Aufbau der Langeschen Ästhetik nicht erspart werden.

Dieser Einseitigkeit sind sich die Illusionisten denn auch wohl bewußt. Mendelssohn wenigstens geht nirgends so weit, die Illusion als einzige Kunstforderung hinzustellen und daraus allein das ästhetische Vergnügen abzuleiten. Vielmehr stellt er, zumal in der Schlußredaktion der „Hauptgrundsätze", eine ganze Liste von Eigenschaften und Bedingungen auf, an die das Kunst-

---

1) V, 70. Vgl. auch J. E. Schlegels Werke (1764), III, 99 und 132 f.

werk gebunden ist. Er weiß, daß schon die Wahl der Stoffe ein entscheidender künstlerischer Akt ist, und daß andererseits die Erreichung der Illusion an sich noch kein Freibrief für die allgemeine Anerkennung eines Werkes sein kann. Schon das Vorbild selbst müsse unsere Teilnahme nach irgend einer Richtung erregen: „Das Gleichgültige wird mit Recht ausgeschlossen, indem es an und für sich gar keine Empfindungen erregt und also bloß ein frostiges Wohlgefallen an der Nachahmung zu erregen fähig ist" (I, 288). Nun folgen noch zahlreiche Bestimmungen, die den Begriff des Kunstwerkes charakterisieren helfen und die schon oben S. 45 erwähnt sind. Ähnlich also, wie der moderne Theoretiker neben dem „Zentralreiz" der Illusion in den einzelnen Künsten noch andere Reize gelten läßt,[1]) setzt sich auch für Mendelssohn der Kunstgenuß aus mehreren Faktoren zusammen, unter denen allerdings das Vergnügen an der Nachahmung einer der wichtigsten ist.

Ohne also Mendelssohns „neue Gedanken" über die Illusion irgendwie zu überschätzen, wollen wir doch untersuchen, ob und inwieweit seine Freude an dieser Entdeckung vom historischen Standpunkt berechtigt ist. Er selbst bezieht sich nirgends auf einen Vorgänger, wie er wohl sonst tut, entwickelt vielmehr die grundlegenden Sätze von vornherein selbständig, falls man nicht etwa eine intimere Gemeinschaft mit Nicolai annehmen will, und verspricht in der Vorrede zur „Rhapsodie" ausdrücklich, eine bisher noch nicht angestellte Untersuchung anzuregen. Nun reicht wohl der einfache Gedanke, daß die Wirkung der Kunst auf Phantasietätigkeit und der Virtuosität des Künstlers beruhe, uns Nichtwirkliches als wirklich vorzuzaubern, bis ins Altertum zurück,[2]) und ist von den Ästhetikern, die Mendelssohn gekannt und studiert hat, wie Dubos, Batteux, Harris, Burke, den Schweizern, den Gebrüder Schlegel u. a., geprüft oder gelegentlich gestreift worden Allein sie verstehen alle unter Illusion mehr den eigentlichen Betrug — sehr bezeichnend sind dafür schon die von den Alten überlieferten und gerne nacherzählten Anekdoten[3]) —, eine Täuschung, der wir momentan ganz und gar

---

1) In seiner Broschüre verwahrt sich Lange gegen die Auffassung, daß der Reiz der bewußten Selbsttäuschung der einzige sei, der in den Künsten überhaupt in betracht komme, er hält ihn nur für den eigentlich dominierenden: „nicht ein Reiz unter vielen, sondern der erste, der herrschende, gewissermaßen der Zentralreiz." („Die bewußte Selbsttäuschung", S. 23).

2) Beispielsweise wird das von A. Döring, „Zur Geschichtsschreibung der Ästhetik" (Preuß. Jahrb. 1887) mit Bezug auf Philostratus berichtet.

3) Vgl. hierzu Dubos in seinen Réflex. crit. (Ausgabe von 1746): „On raconte (Plin lib. 3, c. 10) un grand nombre d'histoires d'animaux, d'enfans, et même d'hommes faits qui s'en sont laissé imposer par des

unterliegen und deren plötzliche, uns überraschende Entdeckung Freude verursache. So macht es sich beispielsweise Dubos leicht, die Illusion abzutun, weil er sie nur in dem eben gekennzeichneten Sinne auffaßt. Die Voraussetzung, die er widerlegt (im 1. Bde. sr. Réflex. crit., Sect. XLIII „Que le plaisir que nous avons au Théâtre, n'est point produit pas l'illusion," Ausgabe von 1746, S. 421 ff.) ist folgende: „Les vers du grand Corneille, l'appareil de la Scène et la déclamation des Acteurs nous en imposent assez pour nous faire croire, qu'au lieu d'assister à la représentation de l'événement, nous assistons à l'événement même, et que nous voyons réellement l'action, et non pas une imitation." Erkennen wir nun den frommen Betrug, so ist nach Ansicht der „personnes d'esprit" die Kunstfreude da! Die Ungereimtheit einer solchen Anschauung nachzuweisen, fällt dem französischen Ästhetiker denn auch nicht schwer: dauert doch das Vergnügen auch nach der Entdeckung fort („le plaisir continue, quand il n'y a plus de lieu à la surprise"), ja es wird um so größer und schöner, je genauer und öfter wir das Kunstwerk betrachten: „le plaisir que les tableaux et les poëmes dramatiques excellens nous peuvent faire, et même plus grand, lorsque nous les voyons pour la seconde fois, et quand il n'y a plus lieu à l'illusion."

So widerlegt auch J. E. Schlegel nur die Meinung, daß „alle Malerei durch einen angenehmen Betrug und durch die Verwechselung des Bildes und Vorbildes in den Gedanken des Menschen" ihre Wirkung hervorbringe („Von der Nachahmung". Werke, Ausgabe von 1764, III, 132 ff) Ganz ähnlich wie Lessing, der ebenfalls nur die Entdeckung des Sinnentruges, als Ursache eines ästhetischen Vergnügens, von der Hand weist, geht Schlegel sogar so weit, diese Entdeckung bitter und ärgerlich zu finden: Denn „ein Betrug oder ein Irrtum ist allezeit ein Zeuge der Schwachheit unsers Verstandes, welcher, er mag verzuckert sein, wie er will, uns mehr beschämen als belustigen kann" &c., und führt auch ein Beispiel an, dem

tableaux, au point de les avoir pris pour les objets dont ils n'étoient qu'une imitation. Toutes ces personnes, dira-t-on, sont tombées dans l'illusion que vous regardez comme impossible. On anjoutera que plusieurs oiseaux se sont froissé la têtte contre la perspective de Ruel, trompez par son ciel si bien imité qu'ils ont cru pouvoir prendre l'essort à travers. Des hommes ont souvent adressé la parole à des portraits, croyant parler à d'autres hommes. Tout le mond sçait l'histoire du portrait de la servante de Rembrandt. Il l'avoit exposé à une fenêtre où cette fille se tenoit quelquefois, et les voisins y vinrent tour à tour pour faire conversation avec la toile." Über die richtige Beurteilung derartiger Anekdoten siehe K. Lange, „Die bewußte Selbsttäuschung", S. 20.

das Lessingsche von dem gemalten oder in Stein gehauenen „schönen Frauenzimmer“ nachempfunden zu sein scheint: „Ein Mensch sieht in der Ferne einen gemalten Kopf für einen in Stein gehauenen an; er geht hinzu und merkt, daß er sich geirrt hat; seine übrige Gesellschaft ist nicht weit davon. Er sagt ihr aber kein Wort von seinem Irrtume und schämt sich, daß er sich betrogen hat. Hier sehe man die Wirkung eines wahrhaften Betruges und halte sie gegen die Empfindung desjenigen, was die Kunstrichter einen angenehmen Betrug nennen, ich aber vielmehr für eine bloße Gefahr zu irren halten wollte, welche mit dem Vergnügen verbunden ist, daß man diesen Irrtum vermieden.“[1])

So unglaublich es zuerst klingt, faßte man also allgemein den Begriff „Täuschung“ im materiellsten Sinne auf und leitete den Hauptbestandteil des ästhetischen Vergnügens von der bloßen Überraschung bei der Entdeckung des Sinnentruges ab: — eine Anschauung, in der sich dem Ausdrucke nach ja noch die Jugendversuche Mendelssohns und die Entgegnungen Lessings befangen zeigten. Wenn ersterer auch nie zu der ausdrucksvolleren Formulierung Konrad Langes vorgedrungen ist, daß die ästhetische Täuschung „kein wirklicher Irrtum, sondern nur eine spielende, eine bewußte ist,“ so war diese einzig haltbare Auffassung bei ihm doch gleich mit der Rollenverteilung gegeben, die er den oberen und unteren Seelenkräften zuwies, und ist in der „Rhapsodie“ wohl zum ersten Male öffentlich vertreten worden. Mendelssohn hat also, wie so oft, an Bestehendes und Altes angeknüpft, aber nicht ohne ihm durch einen wesentlichen Zusatz neuen Wert zu verleihen. Insofern darf er sich selbst auf diesem unfruchtbaren Gebiete ein bescheidenes Verdienst zuschreiben und sollte nicht mit der kalten Zurückweisung bedacht werden, die beispielsweise Braitmaier für seinen „alten Klepper von der Ähnlichkeit zwischen Natur und Abbild“ (II, 204) allein übrig hat.

Es muß endlich noch hervorgehoben werden, daß die Lehre von der Illusion mit Mendelssohn nicht von der Bildfläche verschwand, sondern noch bei den großen Geistern der klassischen Periode nachklingt und durch sie sogar eine gewisse Popularisierung erfahren hat. Von einer „Theorie“ läßt sich bei ihnen allerdings noch weniger reden als bei dem Popularphilosophen;

1) Diesen Ausführungen J. E. Schlegels widerspricht übrigens sein Bruder Joh. Heinrich, der Herausgeber seiner Werke, (S. 102), und er selbst nähert sich den Mendelssohnschen Ideen, wenn er es an anderer Stelle als selbstverständliche Voraussetzung jedes Kunstwerks ansieht, daß die Naturähnlichkeit in ihm nicht zur Gleichheit werde. (§ 12, S. 125 f. und in der „Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung“, S. 167 ff.)

es handelt sich vielmehr nur um Bausteine, die hier und dort dem Gebäude der Ästhetik eingefügt werden.

Selbst an Lessing sind die Lieblingsbetrachtungen seines Freundes nicht spurlos vorübergegangen. Überaus zahlreich sind die Stellen in der „Dramaturgie", in denen er von der Illusion in der Bühnen- und Schauspielkunst spricht, wo er sie ja von Anfang an gelten ließ (V, 70).

Im 10. Stück tadelt Lessing, um nur wenige Beispiele anzuführen, die Unsitte, daß das Publikum während der Vorstellung teilweise auf der Bühne Platz nahm und „lieber aller Illusion als dem Vorrechte entsagen will, den Zayren und Meropen auf die Schleppe treten zu können" (Lachm.-Muncker IX, 226). Im nächsten Stück ist die Rede von Geistererscheinungen auf dem Theater: wir müßten an das „Gespenst" glauben, sonst würde die Täuschung notwendig verhindert, „ohne Täuschung aber können wir unmöglich sympathisieren". Oder: „Alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion" (Lachm.-Muncker IX, 228 f.) Daß er auch der erzählenden Poesie die Illusion nicht absprach, beweisen folgende Worte: „Da die Illusion des Drama weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufrieden gestellt wissen" (Lachm.-Muncker IX, 333). Und ganz im Gedankenkreise Mendelssohns bewegen sich folgende Auslassungen der Dramaturgie: Maffei läßt in seiner „Merope", die Lessing mit der Voltaireschen Nachdichtung vergleicht, die Ismene ausrufen:

Con così strani avvenimenti uom forse
Non vide mai favoleggiar le scene.

Lessing bemerkt dazu: „Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheinet es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte, Bühne und erdichten, sind der Sache schon nachteilig und bringen uns geraden Weges dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegenzusetzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert" (Lachm.-Muncker IX, 363). Endlich heißt es im 56. Stücke, welches die bekannte Ohrfeigenfrage in Corneilles „Essex" behandelt: „Wen aber die ungeschickte Art, mit der sich der Schauspieler etwa dabei betrug, wider Willen zu lächeln machte, der biß sich geschwind in die Lippe und eilte, sich wieder in die Täuschung zu versetzen, aus der fast jede gewaltsamere Handlung den Zuschauer mehr oder weniger zu bringen pflegt" (Lachm.-Muncker X, 18).

Auch der „Laokoon" bietet viel Material, das in diesen Zusammenhang gehört und enge Beziehungen zu Ideen Mendelssohns aufweist. Wie dieser bereits in den Literaturbriefen die naturalistische Darstellung des Entsetzlichen auf der Bühne verwirft, „wenn sie den Zuschauer nicht mehr beleidigen als vergnügen will" (IV, 2, 13), müssen auch nach Lessing bei der Darstellung furchtbarer körperlicher Leiden „unsere Augen und Ohren, je näher der Schauspieler

der Natur kommt, desto empfindlicher beleidigt werden." Diese Auffassung begründet er u. a. dadurch, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann" (Lachm.-Muncker IX, 24); eine Erklärung, wie sie ähnlich Mendelssohn in einer oben angeführten Stelle schon der horazischen „Ars poetica" entnimmt, aber unter Hinweis auf die vollkommene Pantomime der Alten als nicht stichhaltig verwirft. Unter ganz ähnlicher Begründung nimmt auch Lessing seine erste Erklärung noch in demselben Kapitel des „Laokoon" zurück: „Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrick nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopöie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben" (Lachm.-Muncker IX, 33).[1]

Soviel von der Schauspielkunst, auf die Lessing ursprünglich allein die Illusion beschränkt wissen wollte. Im „Laokoon" geht er nun über diese Beschränkung weit hinaus, indem er die Macht der Täuschung auch in der Poesie und den bildenden Künsten unumwunden anerkennt. Gleich zu Anfang nimmt er darauf bezug (Lachm.-Muncker IX, 3), und im 14. Abschnitt erklärt er den Begriff eines poetischen Gemäldes folgendermaßen: „Jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen" (IX, 92). Oder an anderer Stelle: Der Poet „will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören" (IX, 101). Der gelehrte Haller malt seine Kräuter und Blumen mit großer Kunst und nach der Natur, aber „er malt sie ohne alle Täuschung" (IX, 103). Diese bedingt aber vornehmlich das Wesen der Poesie; wo sie ausbleibt, kann es sich nur um dogmatische und ähnliche Schilderungen handeln (IX, 104 f.). Der Dichter kann zu dem notwendigen Grade der Illusion auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Dinge erheben (IX 92); das kann der Bildner nicht, hat aber dafür viele Täuschungen vor der Poesie voraus (IX, 116). Freilich gehört noch mehr zum Kunstwerk als die Erreichung der Illusion. Wie Mendelssohn in dem „frostigen Wohlgefallen an der Nachahmung" nur einen Teil der ästhetischen Lust sah und vom Künstler auch richtige Stoffwahl verlangte, so stellt Lessing die oratische Frage: „Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?" (IX, 43). Da nach Lessing der Endzweck der Kunst in der Darstellung des Schönen beruht, so ist die Illusion an sich außer Stande, ihren Endzweck zu erreichen; sie kann demnach auch nicht den Kern des ästhetischen Vergnügens bilden. So heißt es zum Anfange des „Laokoon": der griechische Künstler „war zu groß, von

1) Noch entschiedener im Sinne Mendelssohns spricht sich über die Darstellung des Entsetzlichen Herder im „Ersten Wäldchen" aus (Suph. III, 45 ff).

seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten" (IX, 11). Und so heißt es gegen den Schluß: Noch weniger als das Vergnügen, das aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, „kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen" (IX, 144).

Auch hier sei betont, daß Lessing die „kleine angenehme Beschäftigung" wohl unterschätzt. Immer zugegeben, daß die Illusion nicht hinreicht, den Kunstgenuß zu begründen, — so ist doch die „Bemerkung der Ähnlichkeit" nicht, wie das eigentliche Wiedererkennen des nachgebildeten Gegenstandes mit einem Augenblicke abgetan, sondern kann sich in einen vielgestaltigen Prozeß gliedern, in welchem dem Beschauer das Verhältnis von Urbild und Abbild, sowie das Verhältnis des Künstlers zu seinem Stoff, in allmählich fortschreitendem Betrachten und Genießen zum Bewußtsein kommt.

Halten wir noch ein wenig Umschau nach weiteren Reflexen der hier behandelten Gedanken, so finden wir, daß sie auch von Kant in geistvoller Weise in sein System hineingearbeitet sind.

Das lehrt schon die Überschrift des § 45 der „Kritik der Urteilskraft": „Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint." Die Einleitung lautet: „An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Auf diesem Gefühle der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen, welches doch zugleich zweckmäßig sein muß, beruht diejenige Lust, welche allein allgemein mitteilbar ist, ohne sich doch auf Begriffe zu gründen. Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah, und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht." (Ros. u. Schub. IV, 175). Letzteres ist in § 51 noch ausdrücklich von der Plastik ausgeführt: Ein Bildwerk ist „als körperliche Darstellung bloße Nachahmung der Natur, doch mit Rücksicht auf ästhetische Ideen; wobei denn die Sinnenwahrheit nicht so weit gehen darf, daß es aufhöre, als Kunst und Produkt der Willkür zu erscheinen." (Ros. u. Schub. IV, 196).

Ähnlich heißt es im § 53 von der Dichtkunst: „Sie spielt mit dem Schein, den sie nach Belieben bewirkt, ohne doch dadurch zu betrügen; denn sie erklärt ihre Beschäftigung selbst für bloßes Spiel, welches gleichwohl vom Verstande und zu dessen Geschäft zweckmäßig gebraucht werden kann" (Ros u. Schub. IV, 201). Dagegen besorgt die Beredsamkeit, wo sie mit der ernsten Absicht zu täuschen auftritt, die Geschäfte „einer hinterlistigen Kunst", „die die Menschen als Maschinen in wichtigen Dingen zu einem Urteile zu bewegen versteht, welches im ruhigen Nachdenken alles Gewicht bei ihnen verlieren muß." (Ros. u. Schub. IV, 202).

Am schlagendsten hat den Grundgedanken von der ästhetischen Ehrlichkeit des Kunstwerkes, der sich bis auf Mendelssohn zurück-

verfolgen läßt, **Schiller** in folgendem Satze des 26. Briefes „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ ausgedrückt:

„Nur, soweit er **aufrichtig** ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur, soweit er **selbständig** ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch.“ (Sämtl. Werke in der Cottaschen Ausg. von 1883, IV, 626).

Auch aus **Goethes** dichterischen und kritischen Werken ließen sich Parallelen anführen, wofür denn nur diese eine klassische Stelle aus „Dichtung und Wahrheit“ (III. Teil, 11. Buch) stehe:

„Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.“

Es ist dasselbe Forderung, die durch die Verse:

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen“

sozusagen ästhetisches Gemeingut geworden ist.

Der Schriftsteller aber, der sich wie kein anderer mit der Illusion beschäftigt, ist **Herder**. Wenn man gerade bei ihm Einflüsse Mendelssohns, für den er eine große Verehrung hegt, voraussetzen möchte, so weicht er doch von Moses darin ab, daß er die Illusion **allen** Künsten zuspricht, ohne daß sie freilich überall den gleichen Charakter zeigte. Nur einige markante Stellen mögen herausgehoben werden:[1])

„Das Ideal des Schäfergedichts ist: wenn man Empfindungen und Leidenschaften der Menschen in kleinen Gesellschaften so sinnlich zeigt, daß wir auf den Augenblick mit ihnen Schäfer werden, und so weit verschönert zeigt, daß wir es für den Augenblick werden wollen; kurz bis zur Illusion und zum höchsten Wohlgefallen erhebt sich der Zweck der Idylle, nicht aber bis zum Ausdruck der Vollkommenheit oder zur moralischen Besserung. Aus dieser Bemerkung, die ich anderswo beweisen will, folgt vieles zu meiner Parallele; je näher ich der Natur bleiben kann, um doch diese Illusion und dies Wohlgefallen zu erreichen, je schöner ist meine Idylle: je mehr ich mich über sie erheben muß, desto moralischer, desto feiner, desto artiger kann sie werden, aber desto mehr verliert sie an poetischer Idyllenschönheit“ (Suph I, 343 f).

Die historischen „Schweizerlieder“ werden getadelt, daß sie wohl Geschichte, aber keine Poesie enthielten: „Ihnen fehlt der poetische Geist der Illusion, der nicht wie aus einem Historienbuch erzählt: sondern alles selbst gesehen hat, und alles selbst zu sehen zwingt“ (Suph. II, 187).

Bemerkenswert ist die folgende Stelle, weil sie verschiedene Nüancen der Illusion auseinandersetzt. Suph. II, 241 heißt es vom geistlichen Redner: „Er macht die moralische Situation uns als die unsrige gegenwärtig. Der politische findet dies schon vor sich. Hat nun der Homilete dies getan: so hat er **gerührt**, d. i. wir nehmen diese

1) Vgl. noch Suph. I, 344, 436, II. 313. III, 45 ff. 140, 277 f. IV, 70 f. 160, 444, 482. V, 215, 250 f. XXII, 154 f., 307.

Situation als die unsre an[1]): und so hat sein Vortrag Interesse. Wie weit muß aber diese Rührung gehen? Bis zur eigentlichen Erregung der Leidenschaft? so werden wir bloß durch Vorfälle und Begebenheiten gerührt, und nie durch Vorstellungen, insonderheit wenn sie wiederholt sind. Bis zur sinnlichen Illusion? Auch nicht: so rührt die dramatische Vorstellung bloß. Bis zur dichterischen Illusion? Auch nicht! für die ist die Predigt zu lang, und sie muß sinken, wenn sie die größte Höhe erreicht hat. So lange wir nicht unterscheiden zwischen der wirklichen Leidenschaft im Leben, der sensuellen Illusion bei dem Drama, wenn es seine ganze Stärke erreicht, der sensitiven Illusion bei jedem vortrefflichen Gedicht: so macht man den Homileten bald zum Akteur, bald zum Dichter und er ist dem Innern seines Zwecks nach von beiden nicht ein Schatten" rc.

Die Unterschiede der Illusionen werden im „Ersten Wäldchen" noch feiner zugespitzt, und sogar innerhalb der Poesie verschiedene Arten aufgestellt: „Es ist eine längst angenommene und an sich unschuldige Hypothese, das Ganze jeder Gedichtart als eine Art von Gemälde, von Gebäude, von Kunstwerke zu betrachten, wo alle Teile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen mitwirken sollen. Bei allen ist der Hauptzweck poetische Täuschung; bei allen aber auf verschiedene Art. Die hohe wunderbare Illusion, zu der mich die Epopee bezaubert, ist nicht die kleine süße Empfindung, mit der mich das Anakreontische Lied beseelen will; noch der tragische Affekt, in den mich ein Trauerspiel versetzet — indessen arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln, etwas im vollkommensten Grade anschauend vorzustellen; es sei nun dies Etwas epische Handlung, oder tragische Handlung, oder eine Anakreontische Empfindung, oder ein vollendetes Ganze Pindarischer Bilder, oder — alles muß indessen innerhalb seiner Grenzen, aus seinen Mitteln und seinem Zwecke beurteilt werden" (Suph. III, 153 f.).

Weiter unten wird dann im 19. Abschnitte der Unterschied der Illusion in Malerei und Poesie festgelegt: „Malerei will das Auge täuschen: Poesie aber die Phantasie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beschreibung das Ding erkenne; sondern bei jeder Vorstellung es zu dem Zwecke sehe, zu dem es mir der Dichter vorführet. Die Art der Täuschung ist also bei jeder Gedichtart verschieden, bei allen Gemälden nur zwiefach: entweder täuschende Schönheit oder täuschende Wahrheit. Aus diesem Zwecke muß also das Werk der Kunst und die Energie des Dichters geschätzt werden. — Der Künstler also wirkt durch Gestalten für das Ganze eines Anblicks, bis zur Täuschung des Auges; der Dichter durch die geistige Kraft der Worte während der Succeision, bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele. Wer also Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Gestalt und Kraft mit einander vergleichen kann, vergleiche." (Suph. III, 158 f.).

Am klarsten aber spricht Herder über Illusion als Einheitswert aller Künste am Ende des „Vierten Wäldchens", im Anschluß an die verworrenen, übrigens von Mendelssohn stark beeinflußten, Ausführungen in Riedels „Theorie der schönen Künste": „Illusion

---

1) Auch M. stellt Rührung nnd Illusion als sehr verschiedene Dinge einmal gegenüber. Unter „Rührung" im Drama versteht er „die dunkle Erinnerung, daß wir ein ähnliches Unglück wirklich erlitten oder wenigstens befürchtet haben" (V, 181 f.).

hat zu Deutsch den guten Namen Täuschung; allein so wie diese dem Künstler und Dichter schwer zu erreichen, so ist auch dem Weltweisen derselben ihre Göttlichkeit schwer zu bestimmen. Und da jeder Künstler und jeder Dichter seine eigene Zauberei hat, in diese Träume zu wiegen, und jedesmal diese Träume anders sind: so versteht sich das, was Riedel nicht verstanden, daß jeder Zustand der getäuschten Seele in jeder täuschenden Kunst aufgesucht werden muß. — Wenn Baukunst am wenigsten illudiert, weil sie nichts Lebendiges nachahmt, wie soll ich das Staunen nennen, das ihr erster Anblick gibt, und das lebhafte Bild nennen, das sie zuletzt in der Seele zurückläßt? Das wäre ihre Illusion. Wenn Bildhauerei den Anblick einer lebendigen Natur gewährt, wenn ich im Gefühl meiner Einbildungskraft endlich keine Bildsäule mehr, sondern als ein zweiter Pygmalion eine Elise zu umarmen glaube: wie heißt diese Täuschung besser als Gefühl einer lebendigen Gegenwart? Nur muß man freilich nicht dies Gefühl durch Bombast ausdrücken, wie unser exempelgenaue Theorist .... Die Täuschung der Malerei ist falsch, wenn sie Anstaunen wirken will; sie ist Trug einer kleinen existierenden Schöpfung, und vielleicht im eigentlichsten Verstande Illusion, Äffung. Die Täuschung der Musik endlich ist Rührung, Entzückung; in ihrem höchsten Grade möchte ich's süßen Wahnsinn und in der Tanzkunst der Alten, der höchsten Täuschung in der Welt, Bezauberung nennen; man untersuche jede Illusion, und man wird sie von anderer Art finden. Poesie borgt von allen Künsten, und also auch von allen Illusionen" .... (Suph. IV, 193 f.).

Man sieht, auch auf die Idee ist nicht erst unsere Zeit verfallen, die Illusion als verbindendes und gemeinsames Moment der Künste anzusprechen. Freilich müht sich der moderne Illusionist wenigstens ab, den Namen überall, wo er ihn gebraucht, auch zu rechtfertigen, während bei Herder der ursprüngliche naive Begriff der Illusion völlig verflüchtigt und eigentlich nichts mehr und nichts weniger darunter verstanden wird, als die Wirkung der Kunst überhaupt. Das Wort, das er allen Künsten als gemeinsame Etikette aufzwingt und mit dem er recht eigentlich spielt, hat jedenfalls nichts mehr mit der ungleich verständlicheren Illusion Mendelssohns zu tun.

Das Erhabene.

Weit weniger als die umständliche Erörterung des Illusionismus wird uns ein anderer, in der „Rhapsodie" (und zwar schon in ihrer Form von 1761) behandelter Gegenstand in Anspruch nehmen, der nichtsdestoweniger zu erfreulicheren Ergebnissen führt. Eigentümlich genug wird hier nämlich gelegentlich eine feinere Analyse des Erhabenen gegeben, als in der Abhandlung, die der Untersuchung des Erhabenen und Naiven ausschließlich gewidmet ist (vgl. oben S. 111 ff.). Die Doppelnatur dieser Empfindung wird, ohne daß die Bezeichnung des Erhabenen gebraucht würde, in einer Weise auseinandergesetzt, daß wir Mendelssohn hierin als Vorläufer Kants und Schillers

begrüßen können (Vgl. R. Sommer, „Grundzüge" S. 122; Braitmaier II, 173; Zart, „Einfluß der englischen Philosophen" ꝛc. S. 115 f.).

Unter den vermischten Empfindungen, die sich aus Lust und Unlust zusammensetzen, wird neben dem Mitleid und dem Zorn auch die Empfindung gegenüber dem Unermeßlichen aufgeführt, das wir zwar als ein Ganzes betrachten, aber nicht umfassen können, das anfangs ein Schauern, und wenn wir in seiner Betrachtung fortfahren, eine Art von Schwindel erregt. „Diese Unermeßlichkeit mag in einer ausgedehnten oder unausgedehnten, in einer stetigen oder unstetigen Größe bestehen, die Empfindung ist in allen diesen Fällen die nämliche. Das große Weltmeer, eine weit ausgedehnte Ebene, das unzählbare Heer der Sterne, die Ewigkeit der Zeit, jede Höhe oder Tiefe, die uns ermüdet,[1]) ein großes Genie, große Tugenden, die wir bewundern, aber nicht erreichen können, wer kann diese ohne Schauern anblicken, wer ohne angenehmes Schwindeln zu betrachten fortfahren? Diese Empfindung ist von Lust und Unlust zusammengesetzt. Die Größe des Gegenstandes gewährt uns Lust; aber unser Unvermögen, seine Grenzen zu umfassen, vermischt diese Lust mit einiger Bitterkeit, die sie desto reizender macht. Doch ist dieser Unterschied zu bemerken. Wenn der große Gegenstand uns bei seiner Unermeßlichkeit keine Mannigfaltigkeit zu betrachten darbietet, wie die stille See oder eine unfruchtbare Ebene, die von keinen Gegenständen unterbrochen wird; so verwandelt sich der Schwindel zuletzt in eine Art von Ekel über die Einförmigkeit des Gegenstandes, die Unlust überwiegt, und wir müssen den verwirrten Blick von dem Gegenstande abwenden. Dieses ist der Theorie der Empfindungen vollkommen gemäß, und die tägliche Erfahrung bestätigt es zur Genüge. Hingegen ist die Unermeßlichkeit des Weltgebäudes, die Größe eines bewunderungswürdigen Genies, die Größe erhabener Tugenden so mannigfaltig als groß, so vollkommen als mannigfaltig; und die Unlust, die mit ihrer Betrachtung verknüpft ist, gründet sich auf unsere Schwachheit; daher gewähren sie ein unaussprechliches Vergnügen, dessen die Seele nie satt werden kann. Was für selige Empfindungen überraschen uns, wenn wir an die unermeßliche Vollkommenheit Gottes gedenken! Unser Unvermögen begleitet uns zwar auf diesem Fluge und drückt uns in den Staub zurück; aber die Entzückung über jene Unendlichkeit und das Mißvergnügen über unser eigenes Nichts vermischen sich in eine mehr als wollüstige Empfindung, in ein heiliges Schauern. Nach

1) Diese Beispiele für das Unermeßliche der ausgedehnten Größe finden sich auch in der Abhandlung „Über das Erhabene" ꝛc. (I, 310).



einer kleinen Erholung wagen wir den zweiten, den dritten Versuch, und die Quelle des Vergnügens ist noch so unerschöpflich als vorhin. Hier mischt sich kein Ekel, keine Unlust von Seiten des Gegenstandes in unsere Empfindung." (I, 251 f.).

Unverkennbar sind hier die Einwirkungen Burkes. Mendelssohn verdankt ihm die in seiner Abhandlung von 1758 noch fehlende Auffassung des Erhabenen als widerspruchsvolle, gemischte Empfindung. Nur ist er, wie wir gleich sehen werden, dem Engländer durchaus nicht bedingungslos gefolgt (vgl. dagegen Braitmaier II, 171 u. 173), vertritt vielmehr bezüglich der Zusammensetzung der Lust- und Unlustgefühle des Erhabenen eine wesentlich abweichende Meinung.

Burke spricht an vielen Stellen seines nicht gerade klar disponierten Werkes von jenem mit unangenehmen Empfindungen verbundenen Wohlgefallen, das wir an großen, unendlichen, dunklen, überraschenden zc. Dingen haben und das sich in Erschrecken und Erstaunen äußert. „Wenn Schmerz oder Schrecken so gemäßigt ist, daß er nicht wirklich oder unmittelbar schädlich ist, wenn der Schmerz nicht bis zur wirklichen Zerrüttung der körperlichen Teile geht, und das Schrecken nichts mit dem gegenwärtigen Untergange der Person zu tun hat: alsdann sind diese Bewegungen, da sie die feineren oder gröberen Gefäße von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen reinigen, imstande, angenehme Empfindungen zu erregen; nicht Lust, sondern eine Art von wohlgefälligem Schauer, eine gewisse Ruhe, die mit Schrecken vermischt ist. Schrecken, da es sich auf die Selbsterhaltung bezieht, gehört zu den stärksten Leidenschaften. Sein Gegenstand ist das Erhabene. Das Erhabene in seinem höchsten Grade wirkt Erstaunen; in niedrigeren Graden bringt es Ehrfurcht, Verehrung, Hochachtung hervor." (Übersetzg. v. Garve, S. 223). Daß zum Erhabenen kein positives und wirkliches Vergnügen gehöre, sondern nur ein angenehmes, weil auf heilsamer, körperlicher Emotion beruhendes Gefühl, hebt Burke geradezu mit Ängstlichkeit immer wieder hervor. Im Schrecken, der unseren Selsterhaltungstrieb wachruft, sieht er „in allen Fällen ohne Ausnahme, bald sichtbarer, bald versteckter, das herrschende Prinzipium des Erhabenen" (S. 85). „Alles, was auf einige Weise geschickt ist, die Vorstellungen von Schmerz und Gefahr zu erregen, d. h. alles, was auf irgend eine Weise schrecklich ist oder mit schrecklichen Gegenständen in Verwandtschaft steht, oder auf eine dem Schrecken ähnliche Art auf die Seele wirkt, ist die Quelle vom Erhabenen, d. h. es ist dasjenige, welches die stärkste Bewegung, deren die Seele fähig ist, hervorbringt. Ich sage, die stärkste Bewegung, denn ich bin

überzeugt, die Vorstellungen von Schmerz sind weit mächtiger, als die, welche zu dem Genusse der Lust gehören" (S. 52).

Demgegenüber betont nun Mendelssohn ungleich stärker das positive Moment der zusammengesetzten Empfindung: die Lust am Erhabenen. Und wenn Burke Lust und Unlust immer wieder aus dem Gefühl des Schreckens herleitet, so fällt dieses in der „Rhapsodie" ganz aus.[1]) Vielmehr wird das Positive in der Empfindung des Erhabenen auf die Freude an der Größe des Gegenstandes zurückgeführt, wozu bisweilen noch die Entzückung über seine Mannigfaltigkeit komme; das negative Moment aber auf das deprimierende Bewußtsein von der engen Begrenztheit unseres Auffassungsvermögens, womit sich unter Umständen noch der Verdruß über die ermüdende Einförmigkeit des Gegenstandes verbindet. Das Gesetz lautet einfach so: die Herrlichkeit des Objektes gefällt; unsere Ohnmacht und Schwäche, ihm gerecht zu werden, mißfällt. Davon ist bei Burke, der als Sensualist von ganz anderen Gesichtspunkten aus operiert, eigentlich nichts zu finden, und es wäre somit ein Irrtum anzunehmen, daß Mendelssohn völlig auf dem Boden des Engländers stünde. Dagegen spricht doch auch die kleine Polemik der „Rhapsodie" (I, 254), die ähnlich wie die Besprechung in der „Bibliothek" (s. IV, I, 331 ff.) Burke zwar als großen Beobachter der Natur feiert, ihm aber die philosophische Tiefe, und insbesondere die Kenntnis der deutschen Psychologie abspricht.

Da Mendelssohn die Lehren Burkes genau kannte und gerade er es war, der ihre Kenntnis der gelehrten Welt Deutschlands durch seine Buchanzeige vermittelte,[2]) so dürfte der berührte Gegensatz in der Auffassung des Erhabenen nicht etwa zufällig mituntergelaufen, sondern mit bewußter Absicht aufgestellt worden sein. Zum Beweise hierfür sei es noch erlaubt, auf eine interessante Einzelheit aufmerksam zu machen! — Wie schon Danzel-Guhrauer in ihrer Biographie II², 48 bemerken, geht Lessing fast gar nicht auf das Erhabene ein. Es blieb bei dem, auch von Moses I, 254 f. öffentlich erwähnten Vorhaben, Burkes Werk zu übersetzen und mit Zusätzen und Anmerkungen herauszugeben. In den Vorarbeiten zum „Laokoon" wird das Thema nur dreimal gestreift: Lachm.-Muncker XIV, 386 f. und 424, wo beidemal von dem Erhabenen in der Malerei die Rede ist, und Lachm.-Muncker XIV, 350, wo Lessing in Übereinstimmung

---

1) Auch in der älteren Abhandlung taucht es nur als „Schauern" und „etwas dem Schwindel Ähnliches" auf; lediglich die Vorrede (I, 106) spricht von dem „Schrecklichen".

2) Vgl. Herder, Suph. IV, 103. Auch Kant hat Burke wohl auf diesem Umwege kennen gelernt. S. darüber G. Candrea, „Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant", S. 21 Anm.

mit Burke statuiert, daß das Schreckliche immer erhaben sei; er drückt sich so aus: „Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.“ Mendelssohn widerspricht, indem er auch hier das Schreckliche als „herrschendes Prinzipium des Erhabenen“ nicht gelten läßt: „Schreckliche Schönheit ist erhaben. Medusa ist erhabener als Alecto, ja diese verdient den Namen des Erhabenen vielleicht so wenig als der Tod und die Sünde des Milton. Nicht alles Schreckliche erregt die Empfindung der Erhabenheit. Der Glanz, der aus den Augen der Götter leuchtet, ist nicht so schrecklich, aber weit erhabener als die brennende Fackel der Furien.“ Lessing hat diesen Einspruch denn auch bei der späteren Ausgestaltung des „Laokoon“ berücksichtigt; wenigstens begnügt er sich hier zu sagen: „Schädliche Häßlichkeit ist allezeit schrecklich“ (Lachm.-Muncker IX, 141), ohne die ehemalige Folgerung, daß die Häßlichkeit darum auch erhaben sei (vgl. Blümner, „Lessings Laokoon“, ²1880, S. 81 f.).

Ohne in eine Diskussion darüber einzutreten, wie man sich die Komponenten des Erhabenen zu denken habe,[1] möchte ich glauben, daß Moses dem Moment des Schreckens, aus dem Burke seine ganze Lehre entwickelte, doch zu wenig Beachtung geschenkt hat. Kant, dem die Auslassungen beider vorlagen, wußte es in der Behandlung des Dynamisch-Erhabenen wohl zu verwerten. Daß seine 1764 erschienenen „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ (Ros. u. Schub. IV, 397 ff.), die bei allen Feinheiten im einzelnen noch keine festen Züge aufweisen, seiner eigenen späteren Auffassung des Erhabenen fernerstehen, als die oben entwickelten Gedanken Mendelssohns, hat schon Braitmaier II, 173 richtig hervorgehoben. Der Doppelcharakter des Erhabenen, wie er nach Burke in der „Rhapsodie“ dargestellt wird, tritt bei Kant erst in der „Kritik der Urteilskraft“ schärfer hervor, und wie dort fungiert hier die Unlust über die Unzulänglichkeit unseres sinnlichen Auffassungsvermögens als der negative Teil der gemischten Empfindung. Zur Bestimmung des positiven Teils begnügt sich Moses mit der Freude über „die Größe des Gegenstandes“ oder „der Entzückung über jene Unendlichkeit“, während ihn Kant als die Lust an der im Widerstreit wachgewordenen Kraft unserer Vernunft, die als das Vermögen der Ideen dem Unendlichen gewachsen ist, in tiefsinniger, wenn auch nicht ganz einwandfreier Weise analysiert. Erwähnenswert ist noch, daß mit Mendelssohns Einteilung des extensiv und intensiv Unermeßlichen (s. oben 115 f.) Kants

1) Eine treffliche Auseinandersetzung darüber mit besonderer Berücksichtigung Burkes hat G. Th. Fechner, „Vorschule der Ästhetik“, Leipzig 1876, II, 174 ff. gegeben.

Unterscheidung des mathematisch und dynamisch Erhabenen deutlich vorbereitet war.

Schiller trägt seine Lehre vom Erhabenen besonders in den Abhandlungen „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, in den „Zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände“ und „Über das Erhabene“ vor. Natürlich geht der Kenner und Verehrer Kants überall weit über Mendelssohn hinaus, aber es geschieht doch auf dem Wege, dessen Anfang von dem Popularphilosophen, und wie es scheint von ihm als dem ersten deutschen Ästhetiker, beschritten worden ist (vgl. Herder, Suph. IV, 170).

Das Lächerliche.

Unsere dritte und letzte Untersuchung über die „Rhapsodie“ betrifft das Lächerliche. Moses rechnet zu den vermischten Empfindungen (ebenfalls schon 1761) auch das Weinen und Lachen, physiologische Vorgänge, die keineswegs immer Kennzeichen des Unglücks- bezw. Glücksgefühles seien. Das Lachen „gründet sich vielmehr, sowohl als das Weinen, auf einen Kontrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit. Nur daß dieser Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr nahe angehen muß, wenn er lächerlich sein soll. Die Torheiten der Menschen, die wichtige Folgen haben, erregen mitleidige Zähren; die aber ohne Gefahr sind, machen sie blos lächerlich. Man nennt einen solchen Kontrast eine Ungereimtheit und sagt daher, ein jedes Lächerliche setze eine Ungereimtheit zum voraus. Ein jeder Mangel der Übereinstimmung zwischen Mittel und Absicht, Ursache und Wirkung, zwischen dem Charakter eines Menschen und seinem Betragen, zwischen den Gedanken und der Art, wie sie ausgedrückt werden; überhaupt ein jeder Gegensatz des Großen, Ehrwürdigen, Prächtigen und Vielbedeutenden neben dem Geringschätzigen, Verächtlichen und Kleinen, dessen Folgen uns in keine Verlegenheit setzen, ist lächerlich. Jener Weltweise, der in dem prächtigen ägyptischen Tempel die erhabene Gottheit suchte und auf dem Altare einen Affen erblickte, dem zu Ehren man dieses stolze Gebäude aufgeführt hatte, wird vermutlich in der ersten Bewegung haben lachen müssen. Aber bald wird er die traurigen Folgen dieser viehischen Unwissenheit bedacht haben, und sodann wird ihm der Gegenstand mehr abscheulich als lächerlich gewesen sein. Der Zuschauer lacht über die Tücke des Tartuffes sowohl als über die Einfalt des Orgons, solange beide noch von keinen gefährlichen Folgen zu sein scheinen. Sobald man aber den Betrüger in seinem völligen Lichte und den Betrogenen in Gefahr sieht,

so verwandelt sich die lachende Laune in Abscheu und Mitleiden. — Derselbe Umstand kann diesem lächerlich scheinen und jenen betrüben, [je] nachdem sie an dem Schicksale dessen, den es betrifft, mehr oder weniger Anteil nehmen. Die Torheiten unserer Freunde sind uns gemeiniglich verdrießlich, der Feinde angenehm, und gleichgültiger Personen lächerlich. Es ist also das Lachen eine besondere Bewegung, die eine gewisse Art von gemischter Empfindung begleitet, an und für sich aber zu unserer Glückseligkeit so wenig notwendig, als die schauernde Empfindung beim Anblick des unermeßlich Großen. Der Weltweise, der über die Torheit der Menschen geweint, war vielleicht glückseliger, als der darüber beständig gelacht hat" (I, 256 f.).

Es wird gut sein, noch einige Parallelstellen heranzuziehen, die sich in der Abhandlung „Über das Erhabene und Naive" finden; so folgende über das Wesen des Witzes, der später noch eine durch den holländischen Übersetzer herausgeforderte Anmerkung zur Seite gesetzt ist:

„Da das Erhabene nur bei großen und außerordentlichen Fähigkeiten der Seele stattfindet, so wird der gemeine Witz oder die Fähigkeit, an verschiedenen Dingen etwas Gemeinschaftliches zu bemerken, das keine sonderlich wichtige Folgen hat, von dem Erhabenen billig ausgeschlossen. Die zugespitzten Gegensätze, die epigrammatischen Einfälle, der geschraubte und gekünstelte Witz können uns eine Zeit lang belustigen und anmutig unterhalten; aber Bewunderung können sie niemals erregen. Ja sie können diese sogar hindern, indem sie Merkmale eines kleinen Geistes sind, dem ein bemerktes unerhebliches Verhältnis schon etwas Wichtiges ist. Die kleinste Seele hat in einer Gemütsbewegung wichtigere Geschäfte, als geringfügige Beziehungen und Verhältnisse zu bemerken und sich bei denselben zu verweilen. Nur ein gleichgültiges Gemüt hat öfters Langeweile genug, sich an Kleinigkeiten zu belustigen." (I, 334 f. Bereits in der ältesten Fassung).

Der hier schon mehrfach anklingende Gedanke, daß das Lachen eine subjektive Erscheinung sei, die von der Art und Bildung des Individuums und zufälligen Verhältnissen abhängig ist, kommt noch deutlicher in folgenden Worten gegen Schluß der Abhandlung in ihrer Fassung von 1771 zum Ausdruck; sie nehmen sich fast wie ein Beispiel zu Goethes Weisheitsspruche aus: „Der Verständige findet fast alles lächerlich, der Vernünftige fast nichts."[1])

„Der Unempfindsame, der nach dem Scheine urteilt, wird das sittliche Naive nicht ohne Lachen wahrnehmen; denn er sieht weiter nichts als den Kontrast mit dem ihm besser bekannten Weltgebrauche und das Ungereimte in dem zu sichern Vertrauen auf anderer Güte, das ihn zum lauten Gelächter reizt. Der Mann von empfindsamem Herzen hingegen sieht durch bis auf die innere Würde, erkennt den Edelmut, aus welchem jene Ungewißheit und anscheinende Ungereimt-

---

1) Siehe H. Baumgart, „Handb. d. Poetik", S. 184 und 236.

heit entspringt, und indem sich seine Lippen zum Lachen regen, ergießt sich ein Schauer durch sein Herz und löst dieses Lachen in ein verwunderungsvolles Nachdenken auf" ꝛc. (I, 345 f.)

Weiterhin kehrt auch die Forderung wieder, daß der Gegenstand des Lächerlichen — wie der des Erhabenen bei Burke — mit keiner wirklichen Gefahr und keinem ernsten Schaden für die Beteiligten verbunden sein dürfe.

„Ist das Innere des Naiven ein Übel ohne Gefahr, eine Schwachheit, ein Fehler, eine Torheit, die weiter kein merkliches Unglück zur Folge hat, so ist das Naive bloß lächerlich; und in diesem Falle kommt es darauf an, ob derjenige, der das Naive vorbringt, die Absicht hat mehr zu verstehen zu geben, als er sagt, oder ob wir wider seine Absicht mehr erraten. In dem ersten Falle macht er uns zu lachen, in dem zweiten wird er selbst lächerlich. . . . . Wenn aber das Innere des Naiven eine wirkliche Gefahr ist, ein Unglück, das eine Person betrifft, an deren Schicksal wir Anteil nehmen, so ist das Naive tragisch; und zwar wenn die Gefahr als eine Folge der Naivität zu fürchten ist, so ist die Wirkung schrecklich und schlägt alle Empfindung des Lächerlichen nieder." (I, 346). — Endlich ist auch der Fall denkbar, daß das Lächerliche neben dem Tragischen besteht, wie in gewissen Tragödien, die man deswegen mit Unrecht getadelt habe.

Eine präzise, erschöpfende Definition des Lächerlichen bezw. Komischen ist mit vorstehenden Äußerungen nicht gewonnen — Mendelssohns Denkarbeit war überhaupt zu wenig systematisch, um ihre Ergebnisse in Definitionen niederzulegen —, aber das Wesen des Lächerlichen ist doch nicht so obenhin gestreift, vielmehr seinen unentbehrlichen Attributen nach richtig bestimmt. Und zwar steht Mendelssohn offenbar unter dem Einflusse der Aristotelischen Erklärung des γελοῖον im 5. Kap. der „Poetik", ohne sich freilich genau daran zu halten. Wenigstens finden wir die Bestimmung, daß das ἁμάρτημα und αἶσχος ἀνώδυνον und οὐ φθαρτικόν sein müsse, in Mendelssohns Sätzen mitenthalten, und im 206. Literaturbriefe, der nach dem Zeugnisse v. Göckingks[1]) hauptsächlich aus Mendelssohns Feder stammt, wird mit Eifer ein Zitat widerlegt, wonach das Prinzip des Lächerlichen nicht mit Aristoteles im „Übelstand ohne Schmerz", sondern in der „Stärke ohne Größe" zu finden sei. Den Mangel des Schmerzes hält der Briefschreiber für eine wesentliche Voraussetzung und bemerkt ganz richtig, daß die hier beliebte Erklärung von weit eingeschränkterem Umfange sei, als die Aristotelische: „Ja, wo ich nicht irre, ist sie völlig unter dieser begriffen." Der Schluß des Briefes, auf den wir noch zurück-

---

1) Nach von Göckingk, „Fr. Nicolais Leben und lit. Nachlaß", Berlin 1820, S. 27 ist der genannte Literaturbrief hauptsächlich von M., das wenigste von Abbt.



kommen werden, lautet: „**Hutcheson** fordert ausdrücklich zum Lächerlichen den Gegensatz des Ansehnlichen und Verehrungswürdigen neben dem Verächtlichen und Geringschätzigen. Should it happen, sagt er, that in any object there appear'd a mixture of these opposite forms or qualities, there would appear also another sense of the ridiculous. — Things too of a quite different Nature from any human action may occasion laughter, by exhibiting at once some venerable appearance, along with some thing mean and dispicable. Ein neuerer Schriftsteller unserer Nation [dahinter verbirgt sich natürlich Mendelssohn selbst] hegt von der Natur des Lächerlichen ganz besondere Gedanken, mit welchen ich Sie zu einer anderen Zeit unterhalten werde." („Briefe, die neueste Lit. betr.", Berlin 1762, XII. Teil, S. 364; in die Ges. Schriften nicht aufgenommen.)

Auch hier macht also Mendelssohn, ebenso wie in den beiden oben herangezogenen Abhandlungen, den Zusatz zur Aristotelischen Erklärung, daß das Lachen die Begleiterscheinung der Wahrnehmung eines **Kontrastes** sei.[1]) Und es ist ein wohlzubeachtender Vorzug seiner Darstellung, daß er diesen Kontrast nicht so enge und begrenzt verstanden wissen will wie spätere Ästhetiker (etwa **Th. Vischer** als Kontrast zwischen Erhabenheit und Nichtigkeit), sondern ganz allgemein als Kontrast zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit im weitesten Sinne, der sich dann bald als „Mangel der Übereinstimmung zwischen Mittel und Absicht", bald zwischen „Ursache und Wirkung", bald „zwischen dem Charakter eines Menschen und seinem Betragen", bald „zwischen Gedanken und der Art ihres Ausdrucks" darstellen kann. Wie man auch heute die Lösung des seit jener Zeit vielbehandelten Problems anstreben mag, **historisch** ist jedenfalls die von Mendelssohn in seinen Schriften gegebene Bestimmung des Lächerlichen „für die spätere Feststellung dieses ästhetischen Begriffs von Wichtigkeit geworden" (**M. Brasch**, „Ms. Schriften" ꝛc II, 8).

So knüpft denn auch **Lessing** in seinen Untersuchungen hierüber ganz offenkundig an die Mendelssohns an. Wir sahen

---

1) Das ist sogar schon in Ms. erster Schrift, den philosophischen „**Gesprächen**", angedeutet: „Der Mutwillige kann die ernsthaftesten Dinge in einen Kontrast bringen, in welchem sie Lachen erregen . . ." „Wir müssen auf den objektiven Grund des Lächerlichen, auf die sinnliche Ungereimtheit zurückgehen, wenn wir das, was lächerlich ist, von dem, was lächerlich scheint, unterscheiden wollen. Was in der Tat eine solche Ungereimtheit, einen auffallenden Übelstand enthält, das ist lächerlich; was aber in Wahrheit davon befreit ist, kann höchstens nur den Schein des Lächerlichen haben" (I, 212 f.) — Wie sehr die Idee vom Kontrast in die **Baumgartensche** Ästhetik hineinpaßt, zeigt **Blümner**, „Lessings Laokoon", [2] 1880, S. 657.

oben, daß Lessing in seinen Vorarbeiten zum „Laokoon“ alles Schreckliche, im Sinne Burkes, für gleichzeitig erhaben erklärte, wogegen Mendelssohn den später berücksichtigten Einspruch erhob. Ähnlich steht es nun mit dem Lächerlichen. Lessing sagt im Urentwurfe des „Laokoon“, daß dem Maler die Mittel fehlten, das Häßliche gleichsam zu adoucieren: „Thersites ist auf der Leinwand nur häßlich, bei dem Homer ist er lächerlich. Caylus hat folglich Recht, ihn aus der Folge seiner homerischen Gemälde herauszulassen. Klotz aber hat Unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünscht“ (Lachm.-Muncker XIV, 350). Dagegen bemerkt Mendelssohn: „Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie sich des Hogarthschen Tanzes. Alle häßliche Figuren in demselben sind lächerlich. Der Slop, Sancho, Don Quixote u. s. w. Thersites würde auch in der Malerei lächerlich sein. Da er aber mit dem Ernsthaften der übrigen Personen beständig kontrastieren würde, indem der Maler die bewegliche Handlung desselben in eine stehende verwandeln müßte; so kann ihn der Maler in keinem ernsthaften Sujet anbringen, ohne einen Widerspruch der Empfindungen zu erregen und die Einheit der Wirkung zu unterbrechen. In dem transitorischen Gemälde der Dichtkunst tut er keine so schlimme Wirkung“ (Lachm.-Muncker XIV, 350 f.).

Unter dem berichtigenden Einflusse dieser Note ist nun oder kann doch wenigstens folgende Stelle des „Laokoon“ geschrieben sein: „Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen? Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, das schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen“ 2c. (Lachm.-Muncker IX, 145). Freilich bleibt Lessing schließlich bei seiner ursprünglichen Meinung, wonach jeder Gebrauch des Häßlichen in der Kunst zu beanstanden sei; aber es ist schon beachtenswert, daß er den vor Jahren gemachten Einwand des Freundes für wichtig genug erachtet, auf ihn einzugehen (vgl. Blümner, S. 82), und nur bedauerlich, daß er seiner Berechtigung nicht noch mehr nachgefragt hat.

Die allgemeine Erklärung Mendelssohns vom Lächerlichen aber wird im „Laokoon“ kurz vorher, unter ausdrücklicher Be-

rufung auf den Verfasser der „Philosophischen Schriften", herübergenommen; nur mit der Einschränkung, daß der Kontrast „nicht zu krall und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich ineinander verschmelzen lassen." Das οὐ φθαρτικόν ist unerläßlich: „wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessieren müsse" (Lachm.-Muncker IX, 139 f.).

Auf derselben Basis beruht auch die Erklärung des Lächerlichen, die gegen das Ende des 28. Stücks der „Dramaturgie" auftaucht: „Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität[1]) ist lächerlich" (Lachm.-Muncker IX, 302).

Obwohl nun Lessing selbst im „Laokoon" auf Mendelssohns Begriffserklärung zurückgreift, darf man sich doch nicht vorstellen, daß diese für ihn eine ganz neue Entdeckung war, an der er keinerlei Anteil gehabt hätte. Im Gegenteil, das Thema von Weinen und Lachen war eines der ältesten, wenn nicht das älteste, über welches die Freunde gemeinsam philosophierten, und gerade Lessing scheint zuerst eine Theorie im Kopfe getragen zu haben, die nicht viel von der späteren Mendelssohnschen abgewichen sein kann. Das beweist die uns bereits aus dem 206. Literaturbriefe bekannte Stelle aus Hutchesons Short introduction to moral Philosophy, die Mendelssohn bereits in dem zweiten uns erhaltenen Briefe an Lessing als Zeugnis für dessen „Erklärungsart, woher das Lachen komme" anführt (1755; V, 7 f.). Weitere Anspielungen auf Lessings Theorie oder „Abhandlung vom Lachen" finden sich noch V, 8, 9, 14 f. und 19. Und über das Weinen und dessen Verhältnis zum Lachen äußert Lessing in seiner Korrespondenz mit Nicolai (V, 39 und 52 ff.) und mit Mendelssohn (V, 42 f.) mancherlei Gedanken, die Moses bis auf einige Kleinigkeiten unverbesserlich findet (V, 60) und die zum teil noch in der „Rhapsodie" nachwirken.[2])

Andererseits zeigt sich auch Mendelssohn in dem Briefwechsel eifrig bemüht, Material herbeizutragen und die Lehre vom Weinen und Lachen, besonders in ihrer Beziehung zur Kunst, aufzuhellen, wobei das Niedrigkomische durchaus nicht verschmäht wird. In dem Briefe vom 26. Dezember 1756 ver-

1) Mangel bedeutet hier s. v. a. Unvollkommenheit, Realität s. v. a. Vollkommenheit. Siehe W. Cosack, „Materialien zu G. E. Lessings Hamb. Dramat." ², Paderborn 1891, S. 189.

2) Vgl. auch Lessings Aufzeichnungen in den Collectanea, Lachm.-Muncker XV, 284 f.

sucht er, durch Shaftesbury angeregt, eine eigene Erklärung des Burlesken, das nach ihm „in der Gegeneinanderhaltung eines sehr wichtigen Gegenstandes mit einem kleinen und verächtlichen Gegenstande bestehe, wenn diese Gegenstände an sich selbst nur eine sehr geringe Beziehung auf einander haben. Buttlers Vergleichung eines anbrechenden Tages mit einem Krebse, der von schwarz rot wird, ist von dieser Art. Naumanns Gleichnis zwischen einem in Todesangst röchelnden Helden und einem Kinde, das ein Fischgrätchen verschluckt, verdient nicht weniger diesen ehrwürdigen [?] Namen. Wenn aber das Ungereimte eines allgemeinen richtigen Satzes durch die Anwendung auf einen besonderen Fall gezeigt wird, so ist der Einfall wirklich komisch. Desgleichen sind Molières Szenen, darin ein Skeptiker seine spekulativen Grillen mit sich in die Welt bringt, ein Scherz, welchen dieser Franzose dem Lucian gestohlen hat; oder auch Ihr Einfall von Buridans Esel. Man kann also überhaupt sagen: wenn das Ungereimte in der Sache selbst oder in der Anwendung derselben auf einen besonderen Fall liegt, so ist der Einfall komisch; muß aber erst eine sehr geringe Ähnlichkeit zu Hilfe genommen werden, so ist er burlesk. Von dieser Seite betrachtet, mag Shaftesbury einigen Grund haben, das wahre Lächerliche, wenn es dem Burlesken entgegengesetzt wird. für einen tüchtigen Probierstein der Wahrheit zu halten"[1]) (V, 20 f.).

Nicht unerwähnt mag endlich noch bleiben, daß Moses unter dem 11. August 1757 dem Freunde eine Stelle aus Spinoza zuträgt, die sich auf das „mechanische Lachen" bezieht und die Lessing mit Dank entgegennimmt. „Wenn Ihnen mehr aufstoßen sollte", schreibt er, „was mit meiner (oder vielmehr mit Ihrer) Erklärung des Lachens einige Verwandtschaft hat, so merken Sie es ja fleißig an. Ich sammle an lächerlichen Geschichten und Einfällen, und endlich kann eine lustige, tiefsinnige Abhandlung vom Lächerlichen für die Bibliothek daraus werden" (V, 129). Natürlich ist wieder nichts daraus geworden, aber die Worte sind ein ausgezeichneter Beleg dafür, wie sich die Freunde auch bei dieser Materie so in die Hände arbeiteten, daß sich kaum mehr von Mein und Dein reden ließ.

---

1) Über diesen eigentlich aus dem Altertum stammenden Satz handelt das dritte der „Gespräche" I, 210 ff. Vgl. IV, 1, 253 und Zart, a. a. O. 16 f. — In der großen Beilage zu Nicolais Brief an Lessing vom 14 Mai 1757 wird der Unterschied des Komischen vom Burlesken darein gesetzt, daß diesem keine sittliche Absurdität zu Grunde liege (V, 103). Wie Moses noch im besonderen über das Niedrigkomische dachte, entnehme man folgenden Stellen: V, 171 ff.; IV, 1. 265 u. 299; IV, 2, 25 u. 456. —



Mendelssohns vorbildliche Bedeutung im allgemeinen.

Als Stilist und Schriftsteller.

Bevor wir es nun unternehmen, die Einwirkungen Mendelssohns auf einzelne Zeitgenossen darzustellen, muß noch einiges über seine allgemeine Bedeutung als Schriftsteller und Kritiker gesagt werden.

Gibt es ein Lob, worin alle seine Beurteiler einig sind, so ist es die Anerkennung des eleganten Stilisten, des gewandten und feinsinnigen Schriftstellers, und es hieße die Geschichte seiner Zeit nicht kennen, wollte man hierin nur etwas Nebensächliches sehen (vgl. oben S. 7 f.). Denn sicher ist die unleugbare breite Wirkung seiner popularphilosophischen Schriften weniger in dem nicht allzu originellen und tiefen Gehalte, als vielmehr in ihrer anmutigen, klaren und korrekten Form begründet, deren Faßlichkeit und Schönheit auf die Zeitgenossen wie eine Offenbarung wirkte und das Interesse und Verständnis für die behandelten Fragen in alle Schichten der Bevölkerung trug.[1]) Insofern ist Mendelssohn Popularphilosoph im besten Sinne. Baumgartens „Aesthetica“ beispielsweise hätten ohne ihn nicht die Schwelle der Gelehrtenstube überschritten. Meier hat sie wohl verdeutscht, Mendelssohn aber erst verdeutlicht.

Es ist bekannt, mit welchem Eifer und welcher Zähigkeit er sich als Knabe, nur mit dem Hebräischen und Jüdisch-Deutschen vertraut, umfassendere Kenntnisse und insbesondere die deutsche Bildung erworben hat. Er mußte sich Wort und Satz, Wohllaut und Schliff, Körper und Geist derjenigen Sprache, deren sich seine Feder fortan bediente, erst mühsam erarbeiten; doch gerade diesem Umstande mag er sein theoretisches Interesse für alle sprachlichen Dinge, wie auch die bis an Pedanterie grenzende Sorgsamkeit für das Richtige und Reguläre im Ausdruck verdanken.[2]) Andererseits bewahrten ihn sein starkes

1) Danzel erklärt einmal in seinem „Gottsched“ (² 1855, S. 335) den Grund von Mendelssohns Erfolgen aus dem Vorherrschen des Judaismus im 18. Jahrhundert, mit dem sich Freidenkerei und Deismus immer verwandt gefühlt hätten. Diese anfechtbare Erklärung, die sich doch allenfalls nur auf die religionsphilosophischen Werke Ms. beziehen könnte, scheint Danzel in seinen späteren Arbeiten, infolge der näheren Beschäftigung mit M., stillschweigend zurückgezogen zu haben. Mehr Recht dürfte Herder haben, wenn er im 4. Bande der „Adrastea“ schreibt: „Wer denkt bei Spinozas, Mendelssohns, Herz' philosophischen Schriften daran, daß sie von Juden geschrieben wurden?“ (Suph. XXIV, 73).

2) Erdmann, „Gesch. d. Philos.“ II, 282: „Selbst in sprachlicher Hinsicht, hat Lachmann behauptet, habe Lessing durch den Umgang mit

Sprachgefühl, der ererbte Bilderreichtum seiner Phantasie, seine stetig wachsende Belesenheit und zumal die frühe Bekanntschaft mit der erlesensten englischen und französischen Literatur vor korrekter, aber auch öder und platter Nüchternheit. Was ihm ungefähr als Stilideal vorgeschwebt hat, läßt sich in einem Briefe an Abbt vom 4. Juli 1762 entnehmen, der zugleich als Probe seiner klaren, fließenden und blumenreichen Prosa dienen könnte. Er bedauert, daß Abbts Einladungsschrift zu dessen Vorlesungen über die schönen Wissenschaften in der Schreibart den Übersetzer Shaftesburys zu sehr verrate. „Der Lord schreibt etwas schwerfällig, geschroben, zuweilen ein wenig ängstlich. Ich glaube nicht, daß er in diesem Stücke nachgeahmt zu werden verdiene. Plato hat eine Manier, die mit allen Vorzügen der Shaftesburyschen Schreibart noch eine unnachahmliche Leichtigkeit in der Wendung verbindet. Seine Prose fließt selbst da, wo sie poetisch wird, so sanft, mit einer so stillen Majestät, daß, wer das Handwerk nicht versteht, glauben könnte, der Ausdruck habe ihm gar nichts gekostet. Ich habe niemals im Plato gelesen, ohne mich zu schämen, daß ich jemals die Feder angesetzt habe; denn wenigstens habe ich schon so viel in meinem Leben geschrieben, daß ich nunmehr die geschäftige Hand der Kunst durch den Flor der Natur erkennen kann. Ich fühle es, wie sehr der Mann gearbeitet haben muß, seinen edlen und feurigen Gedanken im Ausdruck die feine Politur, die sanfte Rundung zu geben, welche allein einen Fontenelle zum berühmten Schriftsteller macht. Wir Nachlässigen machen es beinahe wie die Sechswöchnerinnen. Zufrieden, daß sie eine leibliche Geburt hergeben, schließen sie die matten Augen zu und bekümmern sich wenig um derselben Säuberung. Ich sage wir, liebster Freund! denn ich glaube, wir geben uns einander in diesem Punkte nichts nach. Wir zirkeln und bilden eine Periode, aber wir wissen das Geheimnis nicht, mit der letzten Meisterhand den Schweiß der Kunst von ihrem Angesichte zu wischen“ &c. &c. (V, 259 f.).

Einem gewinnen müssen, der sich das reine Hochdeutsch nicht als Kind, sondern mit vollem Bewußtsein angeeignet hatte.“ Die Reinheit seiner Sprache, welche Gallizismen, Schweizerdeutsch, Fremdwörter &c. nur mit größter Vorsicht zuließ, wird von Braitmaier vielfach betont: „M. selbst zeigt sich in diesem Punkte von Anfang an viel reiner als alle Zeitgenossen, selbst als Lessing“ (II, 76). „M., der selbst damals das reinste und eleganteste Deutsch schrieb, dachte sehr hoch von der deutschen Sprache“ (II, 102). „Er selbst legte auf den Stil ein für damalige Zeit in Deutschland ungewöhnlich hohes Gewicht, fast wie das nur in Frankreich üblich war und ist“ (II, 117). Über sprachliche Einzelheiten s. Ludwig Goldstein, „Beiträge zu lexikal. Studien über d. Schriftsprache d. Lessingperiode“, in der „Festschr. z. 70. Geb. Oskar Schade dargebracht“, Königsberg 1896, S. 55.

Nun, Moses machte sich in seiner Bescheidenheit wohl ein wenig schlechter als nötig war; wenigstens hat Mit- und Nachwelt auf das günstigste über seinen Stil geurteilt. Hören wir darüber einige zeitgenössische und spätere Stimmen!

Lessing in seiner Anzeige der Briefe „Über die Empfindungen" in der Berlinischen privilegierten Zeitung vom Jahre 1755: „Der Verfasser dieser Schrift ist eben der, welchem wir die philosophischen Gespräche schuldig sind. Sie sind durchgängig mit Beifall aufgenommen worden. Wir wünschen aber sehr, daß man diesen Beifall mehr auf den Inhalt als auf die Art des Vortrages hätte gründen wollen. Waren denn abstrakte Gedanken in einer schönen Einkleidung eine so gar neue Erscheinung unter uns, daß man bei der Anmut der letztern die Gründlichkeit der erstern übersehen durfte? Wären sie in den barbarischesten Ausdrücken einer lateinisch scheinenden Sprache vorgetragen worden, so würde man sie untersucht und bestritten haben. Warum unterblieb beides, da sie deutsch, da sie schön abgefaßt waren?" rc. Der philosophische Schriftsteller Hennings schreibt in einem in der Kayserlingschen Biographie (S. 400) mitgeteilten Briefe, M. habe zuerst den attischen Ton mit dem Tiefsinn des spekulativen Nachdenkens verbunden, und Kant (an M., 18. August 1783): „Es sind wenige so glücklich, für sich und zugleich in der Stelle anderer denken und die ihnen allen angemessene Manier im Vortrage treffen zu können. Es ist nur ein Mendelssohn." Oder in der Einleitung der „Prolegomena": „Es ist zwar nicht jedermann gegeben, so subtil und doch zugleich so anlockend zu schreiben, als David Hume, oder so gründlich, und dabei so elegant, als Moses Mendelssohn." Goethe („Aus meinem Leben"; II. Teil, 7. Buch): „Und nun fanden die Philosophen selbst sich genötigt, um populär zu sein, auch deutlich und faßlich zu schreiben. Mendelssohn, Garve traten auf und erregten allgemeine Teilnahme und Bewunderung."

Herder bezeichnet Mendelssohn wiederholt als klassischen Schriftsteller. Im 81. Stück der „Kbger. Gel. u. Pol. Ztgen." von 1765 (Suph. I, 89) schreibt er: „Es ist nicht in jedes Gewalt, den philosophischen Geist mit dem Schwunge der Schreibart und den feinsten Blumen der Belesenheit wie ein Moses und Abbt zu verbinden, ohne dabei in den Deklamierton ex cathedra verfallen zu dürfen." In der ersten Sammlung der Fragmente (1767) gibt Herder eine Würdigung und Charakteristik der vornehmsten Theoretiker seiner Zeit und kommt dann, nach Winckelmann, Hagedorn, Abbt u. a., auf Moses zu sprechen: „Sokrates führte die Weltweisheit unter die

Menschen; hier ist der philosophische Schriftsteller unserer Nation, der sie mit der Schönheit des Stils vermählt haben soll: der Verf. der Philos. Schriften. Ja, er ists, der seine Weltweisheit in ein Licht der Deutlichkeit zu stellen weiß, als hätte es die Muse selbst gesagt. Er denkt da, wo andere sich begnügen, Schönheiten zu empfinden: er hat unter den Deutschen die Kritik der schönen Wissenschaften ausgebreitet, die Baumgarten in Absicht der lateinischen Schriftsteller so vorzüglich bewies." Andererseits, fährt Herder fort, habe M. gar nicht Unrecht, wenn er selbst in der Vorrede zu seinen philosophischen Schriften dem streng systematischen Vortrage in spekulativischen Untersuchungen den Vorzug gebe vor den schönen Einkleidungen und Verbrämungen [I, 105], und zu seinem Vorteil habe er daran in einzelnen Arbeiten festgehalten (s. dazu Braitmaier II, 145 f.). Man vergleiche ferner Garve, „Über die prosaische Schreibart", Küttner, „Charaktere deutscher Dichter und Prosaisten" (315 ff.), K. H. Jördens, „Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten" (III, 527 f.) und Poelitz „Handbuch zur Lektüre der deutschen Klassiker", wo es I, 277 f. heißt: „Immer wird er hoch oben in der Reihe der Klassiker in unserer Sprache stehen, die zu einer Zeit, wo die Philosophie noch nicht eine schöne Form in den Darstellungen sich angenähert hatte, von ihm beinahe zuerst diese vollkommene Bekleidung empfing."

In der „Mannigfaltigkeit" all dieser Zeugnisse doch „Einheit": regelmäßig kehrt die rückhaltlose Anerkennung des Mannes wieder, der, als der erste oder einer der ersten, der alten philosophischen Tradition eine neue gefällige, den Gelehrten und Ungelehrten erwünschte Form verliehen und damit jenes Ideal erfüllt hat, das er selbst als höchstes Ziel betrachtete (vgl. in dem Schreiben an Abbt bes. V, 260). Dieses Verdienst ist denn auch von der Forschung im allgemeinen gebührend hervorgehoben worden. Statt vieler sei hier nur das zusammenfassende Urteil von Mor. Brasch angeführt: „Die Anregung, welche M. den französischen und englischen Ästhetikern verdankte, bezieht sich viel weniger auf den Inhalt als auf die stilistische Form seiner Untersuchungen, deren farbenreiche und anmutsvolle Diktion für diese Art literarisch-ästhetischer Schriften den Geschmack im deutschen Volke erweckte. Wie stechen aber auch diese mustergültigen Studien von der trockenen Systematik Baumgartens ab, die in die lateinische Terminologie Wolfs gekleidet, wenig geeignet war, der neuen Wissenschaft begeisterte Anhänger in Deutschland zu werben oder sie gar auf die poetische Produktion Einfluß gewinnen zu lassen. Hier vor allem ist das historische Verdienst zu suchen, das die Mendelssohnschen

ästhetischen Forschungen haben, und hier ist es auch, wo seine Wirksamkeit im Anschlusse an Lessing und in Gemeinschaft und in gegenseitiger Förderung mit ihm von nationalliterarischer Bedeutung geworden ist" (I. Bd., XX).[1])

Mendelssohn als Kritiker.

Doch vergessen wir über dem Gewande nicht den Geist seiner Schriften, vergessen wir neben der edlen, abgemessenen Sprache nicht die Reihe anderer Eigenschaften, die Mendelssohn zum Kritiker und literarischen Berichterstatter in hohem Grade befähigten. Herder hat einmal gesagt, daß er von seinen einzelnen Beurteilungen, wo er über schöne Wissenschaft „mit Wohlbestimmtheit philologiert und ohne Weichlichkeit philosophiert", am meisten lerne, und fährt dann fort: „Und wie kenntlich ist er da in der Bibl. d. sch. W. und in den Literaturbriefen. Gewisse Leute mögen sagen, was sie wollen: das Werk, an dem Lessing, Moses und Abbt Hauptverfasser waren, wird eine der besten Schriften unseres Jahrhunderts bleiben, und die Rezensionen des mittleren, unparteiischesten und gleichesten Philosophen wären es allein, die einen Lehrling auf den Weg der wahren Weltweisheit hinführen könnten, der jetzt, seitdem die Wolfe, Baumgarten, Kästners, Reimarus, Sulzers und Moses nicht mehr darauf wandeln, in Deutschland so verstäubt ist" („Lebensbild" IV, 443 f. Suph. IV, 148). Ein Wort aus solchem Munde, das für bloße Schmeichelei zu halten keinerlei Veranlassung vorliegt, sollte uns doch eine Warnung sein, das Verdienst um die Hebung der damaligen literarischen und kritischen Verhältnisse allzu einseitig und ausschließlich Lessing zuzuschreiben, wie das so oft, ich möchte sagen, mit dem Rechte

---

1) Über den Wert gemeinverständlicher Darstellung gerade der philosophischen Gedanken vgl. die Vorrede zu Schaslers „Ästhetik". Zu dem Thema „M. als Stilist" vgl. noch Brasch a. a. O. XXX und LXXXIV f.; Hettner, „Die dtsche. Lit. im 18. Jh." II⁴. 198 f.; Jos. Hillebrand, „Die dtsche. Nationallit. im 18. u. 19. Jh." I³, 204; Emil Neidhardt, „M. Ms. Anteil an den Briefen, die neueste Lit. betr.", in der „Festschrift des Lehrerkolleg. d. Kgl. Gymn. zu Erfurt," Erfurt 1896. Nach Neidhardt besitzt der meisterhafte Stil von Ms. Literaturbriefen „zwar nicht das hinreißende Feuer des Lessingschen, ist ihm aber an bündiger Kraft und Klarheit und selbst an glücklicher Bildlichkeit ebenbürtig, an Abrundung und Ebenmaß überlegen." Eine sehr hohe Meinung von dem Schriftsteller Mendelssohn bekundet auch M. von Schröter, der in einem Aufsatz „M. Ms. Verdienste um d. dtsche. Sprache" („Im deutschen Reich", I, Nr. 6) behauptet, M. habe zu der sprachlich vollendeten Darstellung der gesamten Philosophie den Grund gelegt: aus seiner Prosa „scheine die himmlische Musik seines Enkels zu tönen."

der Gewohnheit geschieht. Freilich war Lessing der eigentliche Urheber der Literaturbriefe, der Ton in ihnen war sein Ton, wie das Herder selbst später ausdrückt (Suph. XV, 486 ff. Aufsatz über G. E. Lessing); aber damit ist das Verdienst des fortführenden geschäftigen Mitarbeiters noch nicht aus der Welt geschafft, der durch philosophische Bedächtigkeit, ruhig abwägende Objektivität und durch liebevolles Eingehen auf fremde Intentionen die geniale Rücksichtslosigkeit Lessings und die Pikanterie seiner schneidigen Dialektik nicht ohne Glück ersetzte, ja manchen Leser, wie wir an dem Beispiele Herders ersehen, mehr befriedigte als jener.[1]) Unterschiede sind genug zwischen beiden Briefschreibern vorhanden, aber die Vorzüge liegen keineswegs alle auf der einen Seite. Auch darf nicht außer acht gelassen werden, daß Mendelssohn schon für die „Bibliothek" manche geschickte und freimütige Beurteilung geschrieben hatte, deren sich die Literaturbriefe nicht hätten zu schämen brauchen. Und was diese betrifft, bedarf es oft schon eines gründlichen Kenners, um ohne historische Daten die Autorschaft der beiden stets auseinanderzuhalten. Wie der Rezensent der „Gött. Gel. Anz." Lessing für den Verfasser der Briefe „Über die Empfindungen" gehalten hatte, so passierte es noch beispielsweise dem Verf. des „Lexikons deutscher Dichter und Prosaisten", K. H. Jördens, daß er beide mit einander verwechselte, weil Moses mit Fll., einem Zeichen Lessings, unterfertigt hatte.[2])

Die Art und der Gehalt von Mendelssohns Besprechungen, um diese ein wenig näher zu charakterisieren, sind nicht immer gleich. Meist herrscht wohl die ausführliche und musterhafte Inhaltsangabe vor, welche die Leser orientieren oder anregen soll, das empfohlene Buch selbst zur Hand zu nehmen, so bei Burke und Baumgartens Aestheticorum pars II. Dabei werden interessante und besonders hervorstechende Stellen wörtlich angeführt: „Man hält sich gern bei einer Arbeit auf, die Vergnügen macht" (IV, 1, 458). „Ich muß heute wider meine

---

1) Der Gegensatz beider ist von Braitmaier II, 97 sehr gut behandelt.

2) In dem Artikel über Lichtwer sagt K. H. Jördens: „Diese Lichtwersche Vorrede gab in der Folge Lessingen Gelegenheit, in den Briefen die neueste Lit. betr. Th. 14, Br. 233—236, S. 267—324, diesen Streit auf eine so einsichtsvolle als unparteiische Weise zu entscheiden. Wie kommt es, schreibt Lessing an seinen Korrespondenten" &c. (Leipzig 1808, III, 376). Die erwähnten Literaturbriefe stammen aber von M., worüber uns Nicolais Vorrede zum 26. Teil der Lessingschen Schriften, S. XXIII, belehrt. Daß M. mit Lessings Zeichen Fll. unterschrieb, was er V, 340 allgemein zugibt, geschah in diesem Falle wohl aus einer Art Bescheidenheit, da im 233. Briefe ein längeres Stück („Nein!" sagt unser Freund, Herr G. . . . .) tatsächlich von Lessing herrühren dürfte. (Siehe Lachm.-Muncker VIII, 278 Anm. — M. M. IV, 2, 363 f. Anm.) In demselben Bande S. 549 schreibt K. H. Jördens übrigens die Literaturbriefe 233—236 ganz richtig M. zu.

Gewohnheit bloß abschreiben; ein ander mal will ich Glossen machen, wenn ich einen schlechteren Autor vor mir habe." (IV, 2, 103). Oder der Rezensent wird des „schleichenden Auszugstones" (IV, 2, 340) satt und ergeht sich in Charakteristiken, Analysen und Vergleichen. Deutsche Autoren, z. B. Withof, Dusch, Lichtwer, Gleim, werden beständig mit wahlverwandten fremden in Parallele gestellt. Schließlich wird auch der Anknüpfungs- und Ausgangspunkt ganz vergessen, und aus dem Referate entwickelt sich hie und da eine selbständige Abhandlung, in der die Grundsätze der Ästhetik flüssig gemacht und von verschiedenen Gesichtspunkten aus beleuchtet werden. Der Briefschreiber will sich aber nicht ins Ungewisse hineinplaudern, nicht bloß „französieren", sondern eine Kritik nach bestimmten Begriffen handhaben (vgl. IV, 2, 22) und womöglich durch stichhaltige Begründung seiner Ausstellungen einen günstigen Einfluß auf das Schaffen des behandelten Autors gewinnen — gleichviel wer es sei! Schon 1759 beklagt sich Moses in der „Bibliothek", daß der große Haufe der deutschen Rezensenten schüchtern sei, wenn sie das Werk eines berühmten Schriftstellers zu beurteilen hätten. „Diese Blödigkeit muß sie in den Augen der Welt und selbst in den Augen des Verfassers sehr erniedrigen. Kein Schriftsteller von Genie wird unsere Freimütigkeit tadeln, auch alsdann nicht, wenn es ihn selbst betrifft.[1]) Er wird allezeit lieber strenge Beurteiler als nachsehende Anzeiger haben wollen" (IV, 1, 479).

Der hier geforderte Ton rückhaltloser Offenheit verschärft sich in den Literaturbriefen nach dem Beispiele Lessings fast zur Kühnheit, Verwegenheit oder „Dreistigkeit", wie sich Moses einmal privatim ausdrückt (V, 340). Die œuvres Sr. Majestät und die vielbewunderten Verse einer Frau, einer Volksdichterin, die selbst bei Hofe Karrière macht, finden keinen Pardon. Gedachtes und Geschriebenes ist zollfrei; das gedruckte Wort aber muß die Schranke der öffentlichen Kritik passieren: „Ein König, ein Frauenzimmer, ein Jude, was tut dieses zur Sache? Wer die Ehrbegierde hat, Schriftsteller zu sein, muß, alle Nebenbetrachtungen bei Seite gesetzt, als Schriftsteller beurteilt werden. Ohne Ansehen der Person sieht der unerbittliche Richter nur auf die Sache; und sein Urteil wird ganz gewiß desto strenger ausfallen, je mehr man ihm versprochen, je größer das „Geschrei war, mit welchem man ihm ein Werk angepriesen hat (IV, 2, 424). Oder in bezug auf Uz: „Manchen Werken ist der Ruhm ihres Verfassers nachteilig. Man würde sie loben, wenn man sich nicht für berechtigt hielte, von

1) Eine Bestätigung s. bei Manso, S. 179.

ihrem Urheber etwas Besseres zu fordern. Mit einem Armen nehmen wir vorlieb; aber wenn uns ein Reicher einladet, so wollen wir auch herrlich bewirtet sein" (IV, 2, 167) — eine Bemerkung, die an eine vielzitierte Äußerung Schillers in der Abhandlung über Bürgers Gedichte erinnert. Auch das durch die Schmeicheleien der bisherigen liebedienerischen Kritik urteilslos gewordene Publikum bekommt heilsame Wahrheiten zu hören: „sein Beifall ist Leichtgläubigkeit, und sein Tadel Eigensinn" (IV, 1, 500).

Bei einem so energischen und zielbewußten Vorgehen konnten allerhand erfreuliche und unerfreuliche Nachwirkungen der Mendelssohnschen Kritik nicht ausbleiben. Es sei hier zunächst nur an die durch Literaturbriefe heraufbeschworene, umständliche Rechtfertigung und Selbstverteidigung des Hermann Samuel Reimarus erinnert, die Mendelssohn wiederum zu einer ausführlichen, außerordentlich bescheidenen Erwiderung veranlaßte (Siehe IV, 2, 390 ff. und V, 267 f. und 270). Auch die freimütige Besprechung der Gedichte Friedrichs des Großen sowie der damals maßlos „vergötterten" Naturdichterin Karsch, die ebenfalls mit einer Verteidigung umging (V, 323), blieben nicht ohne Folgen. In einer Fußnote weist ferner Professor G. B. Mendelssohn auf Jördens' Zeugnis hin, daß die Rezension der Lichtwerschen Fabeln von 1758 viel dazu beigetragen habe, dessen lange unbeachtet gebliebenen Fabeln in Aufnahme zu bringen (IV, 2, 385). Nach Kayserling („M. M., Ungedrucktes und Unbekanntes" 2c. S. 24) hätten die Bemerkungen Mendelssohns über den „Tod Adams" von Klopstock in der späteren Auflage des Dramas volle Berücksichtigung gefunden: „Das Urteil Mendelssohns war auch einem Klopstock nicht gleichgültig."

Von ganz besonderer Art war das Verhältnis zu Wieland. Kayserling berichtet darüber (a. a. O. S. 20 ff.): „Gleich Iselin und Zimmermann fühlte sich auch Wieland schon während seines Aufenthaltes in der Schweiz zu Moses Mendelssohn hingezogen; seine Verehrung grenzte fast an Schwärmerei, obgleich Mendelssohn die „Johanna Gray" in der Bibliothek der schönen Wissenschaften scharf getadelt und „Clementina von Porretta", das „Ding, das Hr. Wieland ein Trauerspiel nennt", in den Literaturbriefen geradezu für ein verfehltes Produkt erklärt hatte" (s. oben S. 30 und 32). „Es sind mir wenige Geister in Europa bekannt", schreibt Wieland einmal an Zimmermann, „deren Beifall für mich so vielen Reiz haben könnte, als der Herrn Mendelssohns, und wenn Etwas wäre, das mich stolz machen könnte, so wäre es gewiß, von einem Mendelssohn gelobt zu werden" („Briefe von C. M. Wieland",

Zürich 1825, II, 286). Ähnlich äußert er sich gegen Riedel bald nach Erscheinen seines „Agathon“: „Es soll mir genug sein, principibus placuisse viris, und ich habe das Vergnügen Ihnen zu sagen, daß Mendelssohn unter diesen ist“ („Auswahl denkwürd. Briefe von C. M. Wieland“, Wien 1815, I, 181).

Wieland hatte anfangs erklärt, daß er der Rezension seiner Clementina von „Lessing und Compagnie“ nicht mehr achte als des Sumsens der Sommermücken oder des Quäkens der Laubfrösche. Tatsächlich scheinen doch aber die so begründeten und überdies noch durch seinen Lieblingsphilosophen Shaftesbury gestützten Ausführungen gegen die einseitige „moralische Größe“ seiner Helden (s. IV, 1, 496 und 2, 142 ff.) nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben zu sein. Im „Agathon“ erklärt er sich einige Jahre später selbst gegen die Tugenddichtung und gibt an verschiedenen Stellen des Werkes die Ursache an, „warum man aus dem Agathon kein Modell eines vollkommen tugendhaften Mannes gemacht hat“ (Hempelsche Ausgabe I, 52 f., 185 ꝛc. Vgl. hierzu Erich Schmidt, „Lessing“ I, 415 f.).

Registriert sei endlich noch eine Hypothese Emil Neidhardts, der es „durchaus nicht für unwahrscheinlich“ hält, daß Mendelssohn durch seine Beurteilung des Trauerspiels „Herrmann“ von Joh. El. Schlegel in einem Punkte auch auf Heinrich von Kleists „Hermannsschlacht“ eingewirkt haben könnte („M. Ms. Anteil an d. Briefen, d. neueste Lit. betr.“ S. 29).

Wider die schlechten Übersetzer.

Ganz besondere Aufmerksamkeit schenkte Mendelssohn, der ja selbst gerne fremde Autoren verdeutschte,[1]) den damals üppig ins Kraut schießenden Übersetzungen. Daß diese von außenher zugetragene Nahrung dem jungen, sich noch frisch entwickelnden Geistesleben unseres Volkes dienlich und sogar unentbehrlich war, erkannte er in vollem Maße an, war aber mit der Art, woher und wie sie eingeführt wurde, die ganze Zeit seiner kritischen Tätigkeit über unzufrieden. Unzufrieden vor allem, weil seichte Unterhaltungsware in unerschöpflichen Massen auf den Markt geworfen wurde, während die besten Philosophen und Dichter unberücksichtigt blieben. „Muß man sich nicht wundern,“ heißt es im 139. L. B., „über den elenden Geschmack des lesenden Teils in Deutschland? Naß von der Presse hätten wir jeden

1) Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß die Übersetzung der von Lessing im 30. L. B (Lachm.-Muncker VIII, 53—58) mitgeteilten Fabeln des Berachja Hanakdan von M. stammt, ohne daß sie in die ges. Werke aufgenommen worden wäre. Siehe v. Göcking, „Fr. Nicolais Leben u. lit. Nachlaß,“ Berlin 1820, S. 27. Vgl. IV, 1, 302 ff.

Bogen aus England kommen lassen und übersetzt, wenn Dr. Brown [der Verf. eines berühmten Werkes „Von den englischen Sitten"] einen Roman oder ein Leben der Pompadour geschrieben hätte; aber mit seinem philosophischen Werke hat es Weile. Sind doch die Schriften des Shaftesbury noch nicht einmal alle übersetzt!" (IV, 2, 220). Übrigens ist die deutsche Sprache nach Mendelssohns Meinung zur Übersetzung fremder Idiome wie keine zweite geeignet, insbesondere auch zur Übersetzung der alten Klassiker. So wünscht er sich vor allem eine einwandfreie Verdeutschung Homers, die bei aller notwendigen Sorgfalt des sprachlichen Ausdrucks dem Dichter gibt, was des Dichters ist, — ein Ideal, daß Bitaubé mit seiner achtbaren Übersetzung der Iliade bereits erfüllt hätte, wenn er sich statt der spröden und unbiegsamen französischen der deutschen Sprache hätte bedienen wollen und können. „An Übersetzungen der Dichter mangelt es noch völlig, und einige prosaische Schriften haben das Unglück gehabt, Pedanten in die Hände zu fallen, die getreulich alle Worte, aber nicht den Geist übersetzen. Laßt uns ja auf unsere Literatur nicht trotzen, so lange wir noch den ersten Schritt zur Kultur des Geschmacks nicht getan haben, so lange wir die Alten noch nicht übersetzt haben, so lange einem deutschen Liebhaber der Literatur, welcher die Sprache der Alten nicht versteht, Schwarz für Virgil, Lieberkühn für Theokrit und Reiske für Demosthenes gelten muß" (IV, 2, 481).

Es liegt, wie schon Braitmaier II, 104 andeutet, etwas Prophetisches in diesen Worten: sowohl darin, daß er die Belebung und das Studium der Antike als ein notwendiges Durchgangsstadium der literarischen Entwickelung in Deutschland erkennt, als auch in der unendlich oft von ihm aufgestellten Forderung nach guten Übersetzern. Unsere Klassiker haben sich in der Tat an der antiken Literatur herangebildet, und Männer wie Voß, Aug. Wilh von Schlegel u. v. a. haben die Vermittelung zwischen dem deutschen Geiste und den herrlichsten Schätzen fremder Nationen übernommen und mit schönstem Erfolge durchgeführt. Damals aber galt es noch den Kampf gegen die kritiklose Willfährigkeit selbstsüchtiger Verleger und Übersetzer, die nur dem gemeinen Unterhaltungskitzel dienen wollten, wie auch gegen die Nachlässigkeit und Gewissenlosigkeit der Verdeutscher, die mit der heimatlichen Sprache ebenso wie mit dem Geist des behandelten Werkes — wenn es einen solchen besaß! — nach Lust und Willkür umsprangen, nur um recht viel produzieren zu können. In diesem Kampfe einer kleinen Schar hochgebildeter Männer gegen die große Masse steht Mendelssohn in den vordersten Reihen. Immer wieder wirft er sich besonders auf die „sklavischen" Übersetzer, die dem Buchstaben, aber nicht dem Ge-

danken des Originals gewachsen sind: „Der größte Haufen von unsern Übersetzern und besonders diejenigen, welche für die Übersetzungsfabriken arbeiten, lassen es ihr erstes Gesetz sein, sich nicht von den Worten der Urschrift zu entfernen. Sie glauben getreulich übersetzt zu haben, wenn der Leser die Übersetzung ebensowenig versteht, als er die Urschrift verstanden hätte“ rc. (IV, 1, 241). „Sie wissen das verschiedene Genie der Sprachen nicht zu unterscheiden und halten das im Deutschen für eine Schönheit, was im Engländischen eine ist“ (IV, 1, 247). „Doch es ist allzu verdrießlich, sich mit unsern deutschen Übersetzern abzugeben. Sie sind so rüstig und haben eine so arbeitsame Faust, daß sie alle Kunstrichter niederschreiben“ (IV, 1, 415 — vgl. auch IV, 1, 411 f.). Selbst Wieland, der ein Meister in dieser Kunst war, entgeht einmal nicht dem gerechten Vorwurfe, sich zu sklavisch an den Urtext zu halten (IV, 2, 158 Anm.). Eine Verdeutschung der „Neuen Heloise“ wird u. a. Anlaß zu folgendem Ausfall: „Die gekünstelte und an sehr vielen Stellen dunkle Sprache des Rousseau erfordert Zeit und Aufmerksamkeit, und unsern gewöhnlichen Übersetzern fehlt gemeiniglich beides. Sie übersetzen, ohne zu lesen und arbeiten mit einer Eilfertigkeit,

Wogegen Zeit und Schall und Wind
Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind.

Sie übersetzen einen Gedanken, ohne zu wissen, was für einer darauf folgen wird. Wie können sie sich also um Deutlichkeit, Zusammenhang und Schönheit des Stils bekümmern? Kommt noch die Unwissenheit der Sprache hinzu, so muß notwendig die vortrefflichste Urschrift in ein solches Geschmiere verwandelt werden —, wie unsere meisten Übersetzungen zu sein pflegen. Man kann sagen unsere elenden Übersetzer machen den Originalschriftstellern der Nation Ehre; denn wer die Schriften der Ausländer nur aus Übersetzungen kennt, der wird immer lieber unsere mittelmäßigen Originale lesen, weil doch wenigstens Menschenverstand darinnen ist“ (IV, 2, 278). „Und gleichwohl werden solche Übersetzungen von unserm nachsichtsvollen Publiko gut aufgenommen, und es findet sich auch wohl noch hier und da ein Zeitungsschreiber, der das Herz hat sie anzupreisen“ (IV, 2, 283; vgl. IV, 2, 483 unten). Dieser Kritik der Rousseau-Übersetzung fehlte es übrigens nicht an einem für jene Verhältnisse bezeichnenden Satyrspiele. Aus dem Zirkel der gezüchtigten Übersetzer trat, wie Mendelssohn seinem Korrespondenten im 221. L. B. mitteilt, ihr beleidigter Verfasser hervor, ein grimmiger streitbarer Mann, der seinen Kritiker mit Beiwörtern wie ungeschliffen, grob, frech, boshaft belegte und für alle seine von Apoll verlassenen Handwerksbrüder eine Lanze brach. Ihm

und Konsorten wurde eine ebenso gerechte wie amüsante Abfertigung zu teil (IV, 2, 348 ff. Vgl. V, 225 f.).

Wider die Sprachverderber.

Eine ähnliche Danaidenarbeit, wie die Abwehr und Zurechtweisung der schlechten Übersetzer, war die unausgesetzt geübte Kontrolle über die Sprache und Ausdrucksweise der besprochenen Autoren. Es gibt wenig Referate und Kritiken Mendelssohns, die diesen Punkt unberücksichtigt ließen. Wie seine eigenen Arbeiten ein Muster von Stilbildung und Sprachreinheit waren, so verlangte er auch von jedem andern Schriftsteller eine saubere, tadellose und dem Stoffe angepaßte Sprache. Immer geneigt, Vorzüge des Ausdrucks besonders hervorzuheben, und freigebig mit Rügen gegen die Sprachverderber, lehrte er die Kritik, auch hierin kritisch zu sein, und half für sein Teil, praktisch wie theoretisch, die Zeit eines besseren, klassischen Sprachstandes vorbereiten. Energisch schwingt er die Zuchtrute gegen „den schwerfälligen, neumodischen Stil, durch welchen sich unsere Prosaschreiber ein Ansehen zu geben glauben, die seltsame Gewohnheit, die gemeinsten Gedanken in einem Schwall von prächtigen Worten gleichsam zu ersticken, um den Leser weiß zu machen, er habe was Wichtiges gelesen" (IV, 2, 116). Überraschend, aber nicht ganz ohne Grund verweist er seine Zeitgenossen auf den verschrieenen Lohenstein, von dessen Prosastil die Geschichtsschreiber noch manches zu lernen hätten (IV, 2, 458 ff. Vgl. V, 254).

Auch der gezierte komplimentenreiche, überhöfliche, ja speichelleckerische Professorenton, wie ihn beispielweise die „Jenaische philosophische Bibliothek" großzog, die Pedanterie im Stutzerkleide (IV, 2, 59 ff.), wie ungehörige Erweiterungen der poetischen Licenz (vgl. z. B. IV, 2, 441 f.) und das durch süddeutsche Schriftsteller geförderte Eindringen des „Schweizerdeutsch" (s. hierüber die bereits angeführte Abhdlg. von Ludwig Goldstein) werden — bisweilen etwas pedantisch — gerügt. Hamanns affektierter Orakelstil wird vortrefflich gekennzeichnet und nach seinem Wert und Unwert beurteilt (IV, 2, 403 ff. Siehe darüber Braitmaier II, 118).

Mendelssohns kritisches Urteil.

Die hier aufgezählten Vorzüge von Mendelssohns kritischer Tätigkeit durften in unserer Arbeit nicht vergessen werden; sie finden aber doch erst ihre Krönung in der Sachlichkeit und dem Werte seines literarischen Urteils. In welcher Weise er dem Gehalte der besprochenen Schriften gerecht wurde, wie

er ihre Schwächen und ihre Verdienste kritisch beleuchtete, das dürfte bei Braitmaier so ausführlich und im Allgemeinen zutreffend dargelegt sein, daß ich mich hier wohl auf die Resumés seines Buches beschränken darf. So heißt es II, 98: „Vom Erscheinen des Messias bis zum Auftreten Goethes hat er die werdende deutsche Literatur mit großem Interesse und richtigem Verständnis begleitet und ist in seinen kritischen Besprechungen vielfach wegweisend vorangegangen, und über den allgemeinen Zustand der damaligen deutschen Literatur und ihre sichtbaren Fortschritte, wie über einzelne charakteristische, wenn auch heute mit Recht verschollene Schriften und Schriftsteller liegt eine große Anzahl trefflicher, für das Verständnis der damaligen Literaturentwickelung überaus lehrreicher Äußerungen in seinen Arbeiten für die Bibl d. sch. Wiss., noch mehr in den Literaturbriefen, zum Teil auch noch in der Allgem. Deutschen Bibl. vor." Ferner S. 119 am Schlusse des Abschnittes über die Marinisten und die ungesunden Auswüchse jener Literatur: „Auch für den sich langsam bildenden Geschmack der Nation war es notwendig, daß die breiten Bettelsuppen beseitigt wurden, damit das Publikum sich an eine gesundere Kost gewöhnen konnte, und so betrachtet, ist diese wegräumende Rodearbeit Mendelssohns sehr hoch anzuschlagen; er zeigt sich hierin neben Lessing als den sichersten Wegweiser und Bahnbrecher der werdenden deutschen Literatur." Endlich das zusammenfassende Urteil auf S. 134: „. . . Wir werden anerkennen müssen, daß er innerhalb des der damaligen Zeit offenen Gesichtskreises durchgängig das Richtige getroffen hat. Seine Äußerungen nicht bloß über die unserem Gesichtskreis ganz entschwundenen Erscheinungen, wie die damaligen Didaktiker und Lyriker. sondern auch über Klopstock, Wieland, Hamann bilden die Grundlage unseres heutigen definitiven Urteils. Und hier hat Mendelssohn die wichtigsten Erscheinungen der Literatur nicht bloß mit ebenso gerechtem wie billigem und wohlwollendem Urteil begleitet, sondern hat, wie dies Herder für seine eigene Person anerkennt, durch sein eingehendes Urteil vielfach wegweisend gewirkt; er ist hierin der würdige, wenn auch nicht ganz gleichwertige Genosse Lessings."

Es ist bezeichnend, daß dieser Teil der Darstellung Mendelssohns in dem Braitmaierschen Werke das meiste Licht und nur sehr wenig Schatten aufweist — vielleicht zu viel Licht! Jedenfalls ist nicht zu verkennen, daß unser Philosoph im einzelnen, zumal in Sachen der Phantasie, nicht immer gut beraten war und „das Mechanische der Poesie" bisweilen überschätzte. Da trägt denn manches Aperçu den Beigeschmack von Kleinigkeitskrämerei und Krittelei, und hie und da scheint dieser Übergangs-

kritiker, dessen Urteil ja nicht an Meisterwerken lebender Genies heranreifen konnte, noch in die Anschauungen der Opitzianer zurückzufallen, wonach sich ein mißratenes Gedicht durch Fleiß und Sorgfalt unter allen Umständen in ein gutes und tadelloses umformen ließe. Schon möglich, daß Goethe, der von seinem Standpunkte aus in den beiden „Bibliotheken" und sogar in den Literaturbriefen „die Beurteilung von Gedichten und was sich sonst auf schöne Literatur beziehen mag, wo nicht erbärmlich, doch wenigstens sehr schwach"(Aus meinem Leben" II T. 7 Buch) befand, auch gerade an gewisse Mendelssohnsche Arbeiten gedacht haben mag. — Andrerseits schießt aber Julian Schmidt wieder über das Ziel hinaus, wenn er meint, seine Urteile seien durchaus Urteile des Verstandes gewesen: „was sich vom Verstand nicht auflösen ließ, war ihm verhaßt, und mit aller Schärfe traf er selten den entscheidenden Punkt" („Gesch. d. dtschen. Lit." 2c. I, 315).

Als eine Erklärung dafür, daß manche kritische Arbeit weniger gelungen ist, wird man übrigens auch die Schnelligkeit und die Art ihres Entstehens[1]) in Rechnung ziehen müssen. Und eine förmliche Entschuldigung beansprucht eine der letzten Rezensionen, die wiederholt, anscheinend mit vielem Recht, als abschreckendes Beispiel angeführt worden ist: die über Ramlers Oden in der „Allgem. Dtschn. Bibl." von 1768 (IV, 2, 537 ff.). Braitmaier bezeichnet sie (II, 108) rundweg als die schwächste, und sie ist in der Tat trotz einzelner besserer Ansätze beinahe ebenso umständlich wie schulmäßig beschränkt. Doch hat es damit seine ganz besondere Bewandtnis! Der Aufsatz ist nämlich keineswegs eine Originalarbeit Mendelssohns, sondern ein Ideenkonglomerat von ihm, Nicolai und Herder, dessen kritische Objektivität dazu noch durch persönliche Rücksichten erheblich getrübt ist. Der von Braitmaier u. a. übersehene Sachverhalt ist der, daß eine von Herder für die „Allgem. Dtsche. Bibl." eingesandte Rezension von Ramlers Oden von Nicolai und Mendelssohn für „zu strenge" befunden wurde, und sich nun erst der

1) Lessing an Mendelssohn unter dem 22. Okt. 1757: „Mit dem dritten Stücke der Bibliothek bin ich sehr wohl zufrieden. Man sieht es Ihren Rezensionen nicht an, daß sie in der Eile gemacht werden; es wäre denn die einzige Rezension von Basedow, und auch diese nur in Ansehung der äußerlichen Einrichtung." (V, 132 f.) — Vgl. ferner M. an Iselin unter dem 30. Mai 1762: „Überhaupt bleiben mir nur einige Nebenstunden des Tages übrig, welche ich meinem Lieblingsstudium, der auf hiesiger Schule herrschenden Metaphysik, gewidmet habe. Die Trockenheit zu vermeiden, erlaubt sich mein Gemüt manchen Spaziergang in die anmutigen Gefilde der schönen Wissenschaften, welche in der Tat mit der spekulativen Weltweisheit in einer genaueren Verbindung stehen, als man insgemein zu glauben pflegt" (V, 437).

letztere entschloß, eine neue anzufertigen, „unter welche er einen Teil der Herderischen verwebte.“ Nach einer Hypothese Bernh. Suphans, des Herausgebers von Herders Werken, stammt von diesem fast die ganze zweite Hälfte mit den Einzelbesprechungen, „in denen man stellenweise Herders Ausdruck unverfälscht vernimmt und nur etliche verbindlich beschönigende Wendungen den ängstlichen Zwischenredner verraten“ (Siehe Suph. IV, XII und 261 ff. Haym I, 269). Daß auch Nicolai, wenigstens indirekt, an dem wenig glücklichen Elaborate beteiligt ist, ersieht man u. a. aus folgendem Schreiben, das er (wohl Ende Januar 1768) an Mendelssohn richtete: „Ich sende Ihnen auch anbei Hrn. Herders Aufsatz Machen Sie immer die R. Rec. [d. h. Ramler-Rezension], weil ich sie gerne in des VI. Bandes 2. Stück wollte abdrucken lassen.[1]) Meine Gedanken wissen Sie, und wir wollen den Mittwoch noch mehr davon sprechen. Wenn ich einen Aufsatz machen sollte, würde es sich zu lange verziehen, weil ich jetzt viel Abhaltungen habe“ (V, 450). So dürfte denn das übliche „Wir“ der Publizisten nirgend mehr Berechtigung haben als in dieser zusammengeschweißten Besprechung, deren warmherziger, ja für die frostige Poesie Ramlers begeisterter Ton doch allein aus dem intimen freundschaftlichen Verkehr der drei Berliner, des Dichters — der in jener Zeit wohl auch noch krank war (s. den Schluß von Nicolais Brief an Lessing vom 24. Febr. 1768; Lachm 1838/40, XIII, 139) — und seiner Richter begreiflich wird. Es ist also weniger eine Kritik als eine nicht ganz vorurteilsfreie Buchhändleranzeige, deren Schwächen jedenfalls nicht ohne weiteres dem Unterzeichner zur Last zu legen sind. —

Mendelssohns Verdienst um Shakespeare.

Noch ein bedeutsames Verdienst Mendelssohns möge hier seine Würdigung finden, das seine kritische Tätigkeit dem Literaturforscher ganz besonders sympathisch macht, gleichwohl aber noch nirgend nach Gebühr anerkannt worden ist: sein Verdienst um Shakespeare. Wenn Bernh. Suphan mit der in einem Vortrage geäußerten Behauptung recht hat, daß die Wiedererhebung unserer Literatur mit der Aufnahme Shakespeares, dem wachsenden Verständnis für seine Größe und Eigenart, fast gleichen Schritt halte, so werden wir auch unter diesem Gesichtspunkte in Mendelssohn einen Vorarbeiter, einen Pionier für das nachfolgende Heer der Stürmer und Dränger begrüßen, die, vom

1) Tatsächlich erschien die Besprechung erst im VII. Bande.

Sterne des großen Briten geleitet, eine heilsame Revolution in der Literatur einleiteten. Und was oben (S. 164 f., vgl. auch S. 1) generell gesagt worden, daß man heute Lessings Großtaten im Allgemeinen zu überschwänglich und losgelöst von ihren historischen Vorbedingungen preist, muß hier im Besonderen wiederholt werden: auch die feierliche Einführung Shakespeares in unsere Literatur knüpft nicht allein an seinen Namen oder gar erst an die Dithyramben Herders an, sondern mit ihnen, ja vor ihnen erweist bereits Mendelssohn dem Genie des vielgeschmähten und gelästerten Fremden ehrerbietige Reverenz. Über die Anfänge Shakespeares in Deutschland ist sehr viel geschrieben worden, aber unseres Philosophen wird dabei fast gar nicht oder doch nur ganz obenhin gedacht. Selbstverständlich haben zusammenfassende Kompendien, welche die ganze Literatur im Eilschritte durchnehmen, einiges Recht zu solcher Vernachlässigung, die man auch Werken wie dem Danzel-Guhrauerschen nicht verübeln möchte. Nicht gerechtfertigt ist sie aber in Spezialarbeiten: so wenn Max Koch („Über die Beziehungen der englischen Lit. zur deutschen im 18. Jh.", 1883) oder Bernh. Suphan („Shakesp. im Anbruch der klass. Zeit unserer Lit." Einleitender Vortrg. 2c. im Shak.-Jb. XXV, 1890) Mendelssohn in diesem Zusammenhange auch nicht mit einem Worte erwähnen. Ähnlich findet sich Koberstein in seinem Aufsatze „Shakespeares allmähliches Bekanntwerden in Deutschland und Urteile über ihn bis zum Jahre 1773" („Verm. Auff." 2c., 1858, und im 1. Bd. des Shak.-Jb., 1865) mit ein paar Stellen aus den Literaturbriefen ab. Selbst bei Braitmaier (II, 81 ff.) kommt dieser Abschnitt ein wenig zu kurz, wenn er Mendelssohns Verdienst um Shakespeare auch prinzipiell anerkennt.

Sehr nahe liegt der Einwand, daß es sich dabei für Mendelssohn bloß um eine Schwertfolge Lessings handle, und Erich Schmidt scheint beispielsweise anzunehmen, daß Mendelssohn seinem Freunde nur „beitrat" und Lessings Sätze nach seinem Ausscheiden aus der Berliner Rezensieranstalt gerne wiederholte" („Lessing" I, 413 f). Aber bei aller schuldigen Anerkennung von Lessings Überlegenheit und Führerschaft dürfen wir doch nicht übersehen, daß Moses schon durch sein gründliches und ausgedehntes Studium der englischen Literatur frühe und immer wieder auf ihren größten Dichter aufmerksam werden mußte. Wie ihn seine ganze Naturanlage von dem ihm fremden Wesen der Franzosen abwandte, in denen er so ganz und gar nicht mit Baumgarten „die modernen Griechen" verehrte,[1]) so lag ihm

1) Vgl. oben S. 10 f. — M's. Verhältnis zu den Franzosen scheint mir bei Braitmaier II, 76 ff. nicht richtig dargestellt zu sein, ich möchte mich lieber folgendem Urteil Hettners („Die dtsch. Lit. im 18. Jh." II[5], 193) an-

andererseits das englische Schrifttum wie ein vertrautes Buch vor Augen, in dem er gerne blätterte und Anregung und Belehrung holte. Die Philosophen und Schöngeister des Inselreiches, die Locke, Shaftesbury, Burke, Hutcheson, Harris, Home ꝛc. studierte und exzerpierte er ohne Unterlaß, und seine Dichter, wie Pope, Richardson, Thomson, Addison, Akenside u. a. kannte, liebte und verehrte er.[1])

Warum sollte nun seine Verehrung für Shakespeare nur ein Reflex fremder Bewunderung gewesen sein? Dagegen spricht auch, daß er mehrfach Stellen gerade aus diesem Dichter übersetzt hat, und daß er, jedenfalls im gedruckten Wort, früher als Lessing das Genie des größten Tragikers mit warmen Worten feierte. Das tut Lessing erst in den Literaturbriefen von 1759[2]), während von Moses bereits in der ersten Redaktion der „Betrachtungen über das Erhabene“ ꝛc. (1758 erschienen und schon 1757 geschrieben) ein nachdrücklicher Hinweis auf Shakespeare vorliegt. Gegen die Mitte der genannten Abhandlung ist die Rede von Monologen in neueren Trauerspielen, die in ihrer

schließen: „Beachtenswert ist, daß M. von Anfang an für die franz. Philosophen wenig Gunst und Aufmerksamkeit hatte; offenbar widerstrebte deren spottsüchtige Art seiner ernsten Bedächtigkeit. Einzig die glühende Empfindung und Beredsamkeit Rousseaus gewann sein Herz und begeisterte ihn ..... sogar zu einer teilweisen Übersetzung.“ Belege dafür, daß er auch der schönen Literatur der Nachbaren — Rousseau nicht ausgenommen — recht kritisch gegenüberstand, finden sich u. a. I, 222 f.; III, 414 f.; IV, I, 365; IV, 2, 22, 26 f., 128, 248, 309, 463, 469 ff.; V, 73, 250 f., 262 f.

1) Vgl. auch die häufigen Zitate aus Monthly Review, z. B. IV, 1, 349, 391, 410.

2) J. H. Witte, „Die Philosophie unserer Dichterheroen,“ I, 112: „Es ist nachgewiesen, daß Lessings Shakespeare-Kenntnis in dieser Zeit [?] noch nicht über die 1751 erschienene Borksche Übersetzung in Alexandrinern hinausging; noch in der 1754 geschriebenen Besprechung von Thomsons Coriolan wird des gleichnamigen Stücks Shakespeares keine Erwähnung getan.“ M. Koch, „Über die Beziehgen. d. engl. Lit.“ ꝛc. S. 32: „Schon in seinen früheren Jahren hatte Lessing sich mit dem englischen Theater beschäftigt. Es waren aber nicht Shakespeares, sondern Thomsons u. Drydens Trauerspiele, die er in der „Theatr. Bibl.“ (1754 u. 58) besprach. Erst in den Berliner Literaturbriefen nannte er Shakespeare.“ — In der „Chronolog. Geschichte der sämtl. Übersetzungen, Theaterbearbeitungen“ ꝛc. in Rud. Genées bekanntem Werke „Shakespeares Dramen in Deutschland“ (S. 163 ff.) wird unter der Jahreszahl 1750 angeführt, daß Lessing den Engländer zum ersten Mal neben anderen englischen Dramatikern in den „Beiträgen zur Aufnahme u. Geschichte des Theaters“ erwähne. Es ist das wohl eine Verwechslung der „Beiträge“ mit der „Theatral. Bibliothek“, deren viertes Stück vom Jahre 1758 einen Aufsatz über die „Geschichte der englischen Schaubühne“ brachte, worin Shakespeare allerdings in einer dürftigen Notiz erwähnt wird (s. Lachm., 1838/40, IV, 320 f.). Dieser Aufsatz ist aber nach seiner eigenen Erklärung von Friedrich Nicolai verfaßt und deshalb auch in die neueste Ausgabe von Lessings Schriften gar nicht mehr aufgenommen (s. Lachm.-Muncker VI, 249 Anm.).

Art Meisterstücke seien. „Jedoch werden sie alle," geht der Text fort, „von dem berühmten Monologe des Hamlet beim Shakespeare in dem dritten Aufzuge (Sz. II) übertroffen. Wir wollen diese letztere zum Behuf derjenigen von unseren Lesern, die der englischen Sprache nicht kundig sind, übersetzen."

Und nun folgt zum ersten Mal eine lesbare deutsche Übersetzung Shakespeares im Versmaße des Originals[1]) — ein Versuch, der noch etwas schmal ausfiel, in den späteren Redaktionen der Abhandlung aber wesentlich verbessert wurde. Ja, in der endgültigen Form, wie der Monolog „Sein oder Nichtsein" nun in den „Philos. Schriften" und VI, 391 f. abgedruckt ist, darf er sich getrost der viel späteren Schlegelschen Übersetzung an die Seite stellen, auf die er möglicherweise sogar einigen Einfluß geübt hat. Rud. Genée, der in der „Chronol. Gesch. der sämtlichen Übersetzungen" ꝛc. („Gesch. der Shakespeareschen Dramen in Deutschland," 1870, S. 242 ff.) die späteren und schlechteren Prosaübersetzungen des Monologs von Wieland (1766), Eschenburg (1777) und F. L. Schröder (1777) anführt, kennt diese erste Verdeutschung nicht. Dagegen ist von Daniel Jacoby eine beachtenswerte Studie[2]) darüber vorhanden, die das einschlägige Material fast erschöpfend behandelt, dabei auf gewisse Beziehungen des Lessingschen „Philotas" zu jener Stelle in Mendelssohns Abhandlung aufmerksam macht und den

1) Es existierte damals nur die 1741 erschienene jämmerliche v. Borksche Alexandrinerübersetzung des „Cäsar", von welcher Manso (VIII, 231 f.) sagt, daß „sie auf keine Weise den großen Dichter empfehlen konnte, sondern zu nichts diente als Gottscheden und seinem Anhang in der Verachtung der Briten und in ihrer Vorliebe für die Franzosen zu bestärken." 1758 erschien dann in Basel von einem „Liebhaber des guten Geschmacks" eine Übersetzung von „Romeo u. Julie" im Blancvers, die ebenfalls völlig ungenießbar war. — Man bevorzugte damals, wie Erich Schmidt „Lessing" II, 567 hervorhebt, das Drama in Prosa vor dem in Versen: „Darum mußte auch Shakespeare, trotz dem Anlauf Mendelssohns, also eines Lessingschen Freundes, lang im Purgatorium der Prosa schmachten."

2) „Der Hamlet-Monolog III, 1 und Lessings Freunde Mendelssohn und Kleist," zuerst in d. Sonntagsbeil. d. „Voss. Ztg." Nr. 18 vom 5. Mai 1889, dann mit Änderungen. und Zusätzen abgedr. im Shak.-Jb. von 1890, XXV, 113 ff. — Auch Friedrich Düsel, „Der dram. Monolog in d. Poetik des 17. u 18. Jhs. u. in d. Dramen Lessings" (in: „Theatergesch. Forschungen.," hrsg von Berthold Litzmann XIV, Hamburg u. Leipzig 1897) beschäftigt sich S. 10f. mit jener Stelle aus den „Betrachtungen über d. Erhabene" ꝛc. und konstatiert, daß hier durch M. „für die Monologbeurteilung ein neuer Gesichtspunkt erobert" sei: gerade der von M. betonte „Konfliktmonolog ist es, der nun, zugleich mit der wachsenden Erkenntnis des wahrhaft Dramatischen und Tragischen, in den Erörterungen über dramatische Technik immer mehr in den Mittelpunkt rückt." — Endlich verweise ich noch auf einen Aufsatz von August Fresenius über „Hamlet-Monologe in d. Übersetzung von M. u. Lessing u. Geoffroys Kritik über d. Ducisschen Hamlet" im Shak.-Jb. von 1903, XXXIX, 241 ff.

inneren Anteil hervorhebt, der in Moses bei der lang gehegten Arbeit lebendig gewesen ist. Nur ließe sich einwenden, daß die mehrfach von Jacoby vorausgesetzten Beeinflussungen durch Lessing nirgend bewiesen sind.

Es war dies nicht einmal die erste Erwähnung des „Hamlet". Schon in der Besprechung von Klopstocks Trauerspiel „Der Tod Adams" (in der „Bibl." von 1757. II², 1, 219) heißt es: „Wir wollen die Erscheinung des Todesengels nicht tadeln, der allein den Knoten und die Entwickelung des Trauerspiels völlig über sich zu nehmen scheint. Vielleicht erregt diese Erscheinung bei den Zuschauern eben den panischen Schrecken, den die Engländer dem Geiste im Hamlet nachzurühmen pflegen."

Auch sonst ist Mendelssohns warmer Eifer, Shakespeare zu verstehen und anderen verständlich zu machen, in seinen kritischen und ästhetisierenden Schriften vielfach erkennbar. Abgesehen von bloßen Erwähnungen (vgl. I, 249; II, 264; IV, 1, 293, 430, 580; IV, 2, 422) und Zitaten aus „Julius Cäsar", „Othello", „Heinrich VI." 2c., die seine intime Bekanntschaft mit diesen Tragödien bezeugen (vgl. I, 261; II, 299; IV, 2, 333, 404; V, 350), wäre besonders auf die folgenden Belegstellen hinzuweisen.

In der Besprechung von Lowth (1757) hebt er diesen Passus über „Othello" heraus: „Ein Shakespeare hat die Ursachen, Folgen und Wirkungen der Eifersucht in einem prächtigen Schauspiele besser, richtiger und vollständiger ausgeführt, als in allen Schulen der Weltweisheit jemals von einer solchen Materie ist gehandelt worden" (IV, 1, 173), und aus Akensides „Ergötzungen der Einbildungskraft" zitiert er die poetische Schilderung von der elementaren Urkraft der Shakespeareschen Dichtung (1757. IV, 1, 255). Dieselben Verse, die offenbar einen großen Eindruck auf ihn machten, wiederholt er später, im 92. L. B., im Urtexte. Und es ist ohne Zweifel eine Reminiszenz an Hamlets goldene Schauspielerregeln, wenn er hier dem Künstler die Beherrschung seines Temperaments zur Pflicht macht: „Das Genie muß Meister über seine Begeisterung sein; die Vernunft muß in dem Temperamente seiner Fähigkeiten obenansitzen und im Sturme der Leidenschaften selbst das Steuer nicht verlieren. Akenside hat diese Eigenschaft eines großen Genies vortrefflich ausgedrückt:

— — — „When lightning fires
The arch of heav'n, and thounders rock the ground.
When furious whirlwinds rend the howling air,
And ocean, groaning from his lowest bed,
Heaves his tempestuous billows to the sky,
Amid the mighty uproar, while below
The nations tremble, Shakespear looks abroad
From some high cliff, superior, and enjoys
The elemental war." — — — (IV, 2, 50).

In der Rezension des „Essai on the writings and genius of Pope“ gibt er wohlgelungene Übersetzungen aus „Tempest“ und „Midsummernightsdream“[1]) (1759. IV, 1, 423 f.). Alle bisherigen Anführungen Shakespeares sind, was hervorzuheben nicht gleichgültig ist, in irgend einer Weise durch englische Autoren angeregt worden (bis auf den Exkurs über Hamlets Selbstgespräch). Wir ersehen auch daraus, daß wir zur Erklärung von Mendelssohns Shakespearestudien keineswegs auf den Vorgang und den Ansporn Lessings zurückzugreifen brauchen.

In der letzten für die „Bibliothek“ gelieferten Arbeit vergleicht er Guilfords Raserei in Wielands „Johanna Gray“ „mit den Verwünschungen des Hamlet beim Shakespeare, welcher in seiner Melancholie sich gegen diejenigen, die ihn aushören wollen, erklärt: „This goodly frame, the earth, seems to me a steril promontory“ &c. (1759. IV, 1, 490). — Die Stelle über die Forderung Sulzers, daß niemand Schriftsteller werden sollte, der nicht die Alten auf das gründlichste studiert habe, mit Mendelssohns Ausruf: „Sein Gesetz hätte uns ja um alle Werke des Shakespeare bringen können!“ (IV, 1, 570)[2]) ist bereits oben S. 14 angeführt.

Eine genauere Aussprache über Shakespeare bringt dann der 84. L. B., in dem von der theatralischen Aktion gehandelt wird. „Sie kennen den Shakespeare“, exemplifiziert der Korrespondent, um einen aufgestellten Grundsatz durch ein mustergültiges Beispiel zu erhärten. „Sie wissen, wie eigenmächtig er die Phantasie der Zuschauer gleichsam tyrannisiert, und wie leicht er sie, fast spielend, aus einer Leidenschaft, aus einer Illusion in die andere wirft. Aber wie viel Ungereimtheiten, wie viel mit den Regeln Streitendes übersieht man ihm auch in der äußerlichen Aktion, und wie wenig merkt es der Zuschauer, dessen ganze Aufmerksamkeit auf einer andern Seite beschäftigt ist! Wen hat es noch je beleidigt, daß die ersten Auftritte im Tempest auf der vollen See in einem Schiffe vorgehen? Wer ist in England

---

1) Herder nimmt mehrfach auf die Shakespeare-Übersetzungen M.s bezug. So schickt er seiner eigenen Verdeutschung des Hamlet-Monologes die Bemerkung vorauf: „M. M. hat in seinen Schriften eine Übersetzung geliefert, aber, wie es sein Zweck nur erforderte, mehr idealisierte Nachahmung als Kopie im schwermütig-verachtend-bittern Tone des Stücks“ (Suph. V, 255). In den Noten zu den Volksliedern gedenkt Herder neben der prosaischen Übersetzung Wielands auch der „klassischphilosophischen“ von M. in der „Anthologie der Deutschen“ (1771) II, 342. (Suph. XXV, 34). In die Volkslieder hat er auch eine eigene Übersetzung vom „Liedchen Ariels“ aus Tempest V, 3 aufgenommen und dazu bemerkt: „Es ist schon von zween Meistern unsrer Sprache, Moses und Wieland, versucht worden“ (Suph. XXV, 51).

2) Auch Lessing ist im 17. L. B. der Ansicht, daß Shakespeare die Alten fast gar nicht gekannt hat (Lachm.-Muncker VIII, 43).

noch der incredulus [nach einem Ausdrucke in Horazens Ars poetica] gewesen, der an der Erscheinung des Geists im Hamlet gezweifelt hätte? Wem ist noch anstößig gewesen, daß die Hauptperson im Othello ein Mohr ist? und daß in demselben Stücke ein Schnupftuch zu den schrecklichsten Mißhelligkeiten Gelegenheit gegeben? Die entsetzlichen Vorstellungen sind unzählig, die in seinen äußerlichen Handlungen vorkommen; und es ist fast keine einzige Regel des Anstandes in Horazens Dichtkunst, die er nicht in jedem Stücke übertritt. Ein nüchterner Kunstrichter, der diese Übertretungssünden mit kaltem Blute aufsucht, kann vom Shakespeare die lächerlichste Abbildung machen. Allein man ist betrogen, wenn man ihm glaubt. Wer das Gemüt so zu erhitzen und in einen solchen Taumel von Leidenschaften zu stürzen weiß als Shakespeare, der hat die Achtsamkeit seines Zuschauers gleichsam gefesselt, und kann es wagen, vor dessen geblendeten Augen die abenteuerlichsten Handlungen vorgehen zu lassen, ohne zu erfahren, daß solches den Betrug stören werde.[1]) Ein nicht so großer Geist aber, der uns auf der Bühne noch Sinne und Bewußtsein läßt, ist alle Augenblick in Gefahr, Ungläubige anzutreffen; und alsdann ergeht es ihm, sagt Batteux, wie dem Davus beim Terenz, dem Simo vorwirft, daß er es sehr schlecht anfinge, ihn zu betrügen: O Dave, itane contemnor abs te?" (IV, 2, 17).

Es ist selbstverständlich, daß der Wert dieser Ausführungen weniger in den Einzelheiten — darin sind die vier berühmten Lessingschen Hinweise auf Shakespeare ungleich reifer —, als in der Energie liegt, mit der Moses in jener das galante Franzosentum so verehrenden Zeit für den noch unbekannten oder nur belächelten Briten eintritt, dessen Tragödien ein Voltaire als „Farces monstrueuses" gebrandmarkt hatte. Um den Fortschritt gehörig zu würdigen, vergleiche man hiermit einmal die beschränkte Auffassung über Shakespeare, die noch in den Jahren 1753 und 55 im Gottschedischen Lager geteilt und mit breitem Behagen vorgetragen wurde (s. Koberstein, „Verm. Auff." 2c. 1858, S. 183 ff.), beispielsweise die böswilligen Sottisen und die Borniertheit, mit der Frau Gottsched in einer Anmerkung ihrer Übersetzung von Popes „Lockenraub" den „Othello" ihrem Leserkreise vorstellte: „Othello ist ein Held in einem englischen Trauerspiele, welcher viele Tränen vergießt und ein gewaltiges Herzeleid darüber bezeugt, daß man ihm ein Schnupftuch gestohlen, welches er von seiner Geliebten geschenkt bekommen. Dergleichen Possen sind in den englischen Tragödien,

1) Vgl. die ganz ähnliche Betrachtung IV, 1, 92 am Schluß des Aufsatzes „Gedanken vom Ausdrucke der Leidenschaften", die ebenfalls auf Shakespeare als Muster bezug nimmt.

die noch zurzeit sich an keine Regel binden, nichts Neues" (P. Schlenther, „Frau Gottsched" rc., 1886, S. 47). Auch Joh. El. Schlegels „Vergleichung Shakespeares und Andr. Gryphs", die dankenswert genug zuerst in andere Bahnen einlenkte, betont noch ungleich mehr die vermeintlichen Verstöße gegen die Gesetze des „Trauerspiels", während sich hier wenigstens die Erkenntnis kundgibt, daß die „Ungereimtheiten" der außerordentlichen Wirkung dieses Dichters auf unsere Einbildungskraft nichts anhaben können. Wie zeitgemäß war damals das Wort gegen die irreführenden nüchternen Kritikaster, die dem Engländer „mit kaltem Blute diese Übertretungssünden" nachrechnen, um ihn im Publikum lächerlich zu machen!

Freilich fehlt noch der letzte Schritt zu der Einsicht, daß die Unregelmäßigkeiten bei Shakespeare fast immer einem höheren Gebote der dramatischen Ökonomie entsprechen. Aber auch schon der Nachweis, daß die verschrieenen Mängel der Dichtung von der Allgewalt des Genies aufgewogen und gleichsam getilgt werden, war eine verdienstvolle Tat! — Und wer dächte bei Mendelssohns „Incredulus, der an der Erscheinung des Geists im Hamlet gezweifelt hätte", nicht an die bekannten sieben Jahre später geschriebenen Worte Lessings in der „Dramaturgie"?

Hat der Dichter, so heißt es dort im 11. Stück, nur „gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben," . . . „in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will. So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. . . . . Shakespeares Geist kömmt wirklich aus jener Welt, so dünkt uns" (Lachm.-Muncker IX, 229).

Noch bemerkenswerter ist der Beschluß des 123. Literaturbriefes! Wieland hatte eine Episode aus Richardsons Roman zu dem schon mehrfach erwähnten Trauerspiel „Clementina von Porretta" verarbeitet, ohne daß es ihm gelungen wäre, die auseinanderflutende Motivierung des Romanciers in der gehörigen Weise zu verdichten. Wie kann man eine überaus weitreichende Entwickelung, eine Handlung, deren Mannigfaltigkeit nur die Form der epischen Darstellung zuzulassen scheint, dramatisch gestalten? So fragt sich Mendelssohn, der angeblich den gleichen Plan wie Wieland überdacht und angefangen hatte (IV, 2, 141), und findet eine klassische Antwort auf die Frage in Shakespeares „König Lear": „Ich wußte, daß dieses nicht unmöglich sei, und erinnerte mich des großen Meisters, der einen ähnlichen Plan vortrefflich ausgeführt. Shakespeare läßt den König Lear im Anfange des Trauerspiels, das diesen Namen führt, sein Reich seinen beiden

älteren Töchtern abtreten und die jüngste verstoßen; in der Folge ihn selbst von den beiden ältesten Töchtern verstoßen werden! des Nachts in Sturm und Wetter, von niemandem als von seinem Hofnarren begleitet, in einer Einöde herumirren und aus Verzweiflung seinen Verstand verlieren. Der verstoßenen Tochter, die einen französischen Prinzen geheiratet, kommt das Unglück ihres Vaters zu Ohren; sie sucht ihn in dieser Einöde auf, sie findet ihn, nimmt ihn in ihren Schutz und bringt ihn durch gute Pflege und erquickende Tröstungen wieder zu sich selbst. — Die Einheit der Zeit hat unter der Menge von Begebenheiten etwas gelitten; aber wer achtet dieser, wenn das Gemüt ernsthafter beschäftigt und in beständigen Leidenschaften herumgetrieben wird? Ich ging also zum Shakespeare, um mich Rats zu erholen; allein aller Mut sank mir, als ich dieses vortreffliche Trauerspiel noch einmal las. Was hilft mir der Bogen des Ulysses, wenn ich ihn nicht spannen kann? Shakespeare ist der einzige dramatische Dichter, der es wagen kann, in dem Othello die Eifersucht und in dem Lear die Raserei in dem Angesichte des Zuschauers entstehen, wachsen und bis auf den Gipfel gedeihen zu lassen, ohne sich sogar der Zwischenszenen zu bedienen, um dem Fortgange des Effekts einen Ruck zu geben, welchem der Zuschauer nicht mit den Augen folgen kann. Wer ist aber kühn genug, einem Herkules seine Keule, oder einem Shakespeare seine dramatischen Kunstgriffe zu entwenden?" (IV, 2, 148 f.).

Das treffliche Bild des letzten Satzes kehrt, wie nebenbei bemerkt sei, im 73. Stücke von Lessings „Dramaturgie" wieder und ist in dieser Fassung populär geworden: „Vorausgesetzt, daß man eins [d. h. ein Plagium] an Shakespeare begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat: es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen — das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen" (Lachm.-Muncker X, 95).[1] Auch an Herder werden wir erinnert, der in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" ebenfalls gerade an „Lear" und dann an „Othello" den „Göttergriff" Shakespeares rühmt, „eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zu erfassen" und alle Leidenschaften und die ganze Seele von Anfang bis zu Ende fortzureißen (Suph. V, 220 ff.). Suphan ist in dem bereits mehrfach herangezogenen Vortrage des Lobes voll, daß Herder die suggestive Macht der Shakespeareschen Illusion so begeistert nachempfunden

1) Vgl. Genée, „Gesch." ꝛc. S. 93; Er. Schmidt, „Lessing" II, 98; F. Kreyßig, „Shakespeare-Fragen", 1871, S. 204; Schroeter u. Thiele, „Lessings Hamb. Dram.", S. 410 Anm. 19; W. Cosack, „Materialien zu G. E. Lessings Hamb. Dramat." [2] 340.

habe (Shak.-Jb. XXV, 14 f.), — sind aber Herders Betrachtungen mehr als die entfalteten Keime der Mendelssohnschen Gedanken, deren anregende Kraft gerade er so oft und dankbar anerkannt hat? —

Weiter fragt jener Literaturbrief: „Sagen Sie mir doch, ob es möglich ist, daß man sich für eine rasende Person interessiere, die man nie in ihrem heitern Gemütszustande gekannt und geliebt oder hochgeachtet hat? Ich folge dem Hamlet, dem Lear auf allen ihren phantastischen Abwegen, weil mich der Dichter sie hat kennen, hochachten und ihre unerhörten Begegnisse mit empfinden lassen. Derselbe nagende Gedanke, welcher sich so tief in ihrer Seele eingegraben, daß er die Empfindungen selbst in seine eigenen Bilder verwandelt, hat auch uns gleichsam mit angesteckt und unserer Einbildungskraft den Hang mitgeteilt, alles auf diese beständige Lieblingsidee zurückzuschicken" (IV, 2, 150).

Im 147. Literaturbrief, der mit dem vorhergehenden die „Abhandlung vom Erhabenen in der Dichtkunst" von Curtius kritisiert, spricht Moses von der Erhabenheit Homers und Shakespeares, die er auch sonst gerne zusammenstellt. „Doch ich habe hier", unterbricht er seine Deduktionen, „Genies genannt, von welchen Hr. Curtius eben keine so hohen Begriffe zu haben scheint. Von dem Engländer urteilt er in seinem spröden und verächtlichen Tone: Shakespeares Trauerspiele, insbesondere sein Hamlet, sind nach Voltairens eigenem Ausspruche von ungeheuren Fehlern und blendenden Schönheiten zusammengesetzt". O! hier verging mir alle Geduld. Ist das der Ton, aus welchem man von einem der tragischsten Genies redet, die jemals gelebt haben? Seine Trauerspiele sind aus „ungeheuren" Fehlern und „blendenden" Schönheiten zusammengesetzt! Man muß gewiß den Shakespeare nur aus dem Voltaire kennen, wenn man so von ihm urteilen darf.[1]) Und Voltaire, dieser Voltaire wird, wenn er billig sein will, selbst gestehen, wie viel er dem Shakespeare zu verdanken hat. Der Schatten der englischen Kühnheit, den er sich unterstanden auf das französische Theater zu bringen, hat ihm sein Glück gemacht"[2]) (IV, 2, 247 f.).

---

1) Doch urteilt ähnlich auch Pope in der Vorrede zu seinen Werken, daß Shakespeare „bei allen diesen großen Vorzügen unstreitig ebenso große Fehler hat und daß so wie er ganz gewiß besser, er vielleicht auch schlimmer geschrieben als irgend ein anderer" (bei Joh. El. Schlegel zitiert).

2) Die Worte erinnern an die Lessings im 17. L. B. (Lachm.-Muncker VIII, 43) und die Ausfälle gegen Voltaire im 15. St. der „Dramat." (Lachm.-Muncker IX, 244 f.). Möglich, daß beide, Lessing u. M., durch den in der „Dramat." zitierten Cibber zu ihren Bemerkungen angeregt sind.



Nur noch einen Beleg aus den Literaturbriefen! In einem der letzten Briefe werden die allgemeinen literarischen Verhältnisse besprochen und die Behauptung zurückgewiesen, daß das Publikum die schlechten Theaterzustände verschulde. Mendelssohn glaubt die Schuld ebenso auf Dichter und Schauspieler schieben zu können: „Shakespeare hat einen Eindruck auf das Gemüt seiner Nation gemacht, der Jahrhunderte fortdauert. Solche Genies schalten mit dem Gefühle des Publikums wie mit ihrem Eigentume. Warum hat sich noch kein theatralischer Schriftsteller unter uns der Empfindung der Nation bemeistert und sich derselben zu eigen gemacht?“ (IV, 2, 446).[1]

Recht bezeichnend dafür, wie sehr ihm Shakespeare am Herzen lag, ist auch der Umstand, daß die Erweiterungen und Zusätze der späteren Redaktionen der Abhandlung: „Über das Erhabene“ ꝛc. gerade aus diesem Dichter neue Beispiele bringen. So treten zu dem schon 1758 veröffentlichten Selbstgespräch aus „Hamlet“ (III, 1) im Jahre 1761[2]) noch ein allerdings weit lässiger übersetztes Stück des Monologs vom Schlusse des II. Akts und ein Teil der Prosaszene mit Rosenkranz und Güldenstern hinzu. Die Stelle lautet im Zusammenhang: „Niemand weiß glücklicher von den gemeinsten Umständen Vorteil zu ziehen, und sie durch eine glückliche Wendung erhaben zu machen als Shakespeare. Die Wirkung dieses Erhabenen muß desto stärker sein, je unvermuteter es überrascht und je weniger man sich zu der Geringfügigkeit der Ursache, solcher wichtigen und tragischen Folgen versehen hatte.“ Nun folgt eine teils nur erzählende, teils übersetzende Darstellung jener Schlußszenen des II. Aktes von „Hamlet“, die Mendelssohn mit folgendem Räsonnement begleitet: „Welch ein Meisterzug! Die Erfahrung lehrt, daß die Trübsinnigen bei jeder Gelegenheit, öfters in unseren Aufmunterungen selbst, ganz unvermutet einen Übergang zur herrschenden Vorstellung ihrer Schwermut finden, | und je mehr man sie davon abgeführt zu haben glaubt, desto plötzlicher stürzen sie zurück. Diese Erfahrung hat das Genie des Shakespeare geleitet, so oft er die Melancholie zu schildern hatte. Sein Hamlet und sein Lear sind voll von dergleichen unerwarteten Übergängen, darüber sich der Zuschauer entsetzen muß.“[3]) Als weiteren Beleg

---

1) Vgl. dazu Herder in einer Rezension des „Ugolino“ (1768): „Ich weiß, wie sehr ein Shakespeare mit unsern Empfindungen schalten und walten kann“ (Suph. IV, 314). Oder in den „Fragmenten“, I. Sammlung, 6: „Warum haben Shakespeare und Hudibras, Swift und Fielding sich so sehr das Gefühl ihrer Nation zu eigen gemacht?“ (Suph I, 163).

2) Daniel Jacoby ist mit der Angabe im Irrtum, daß sich diese Übersetzung erst in der erweiterten Abhandlung 1771 und 1777 finde (a a. O. S. 119).

3) Auch diese Gedanken sind bereits in der Studie „Vom Ausdrucke der Leidenschaften“ niedergelegt (IV 1, 90).



zitiert Mendelssohn die plötzliche Aufforderung Hamlets an Güldenstern, auf der Flöte zu blasen, und fügt seiner Übersetzung die Worte hinzu: „Niemand als ein Shakespeare darf sich unterstehen, solche gemeine Umstände auf die Bühne zu bringen, denn niemand als er besitzt die Kunst, Gebrauch davon zu machen" ꝛc. („Philosoph. Schriften" von 1761. II, 158—162. Unverändert in den Ges. Schr. I, 328 – 330).

Nicht genannt, aber gemeint ist vor allem Shakespeare, wenn am Schlusse derselben Arbeit der Tragiker gegen die Meinung einiger Kunstrichter in Schutz genommen wird, „die alle Empfindungen, welche einen Anstrich vom Lächerlichen haben, von der tragischen Schaubühne verbannen wollen" („Philosoph. Schriften" von 1761, II, 185 f. Ges. Schr. I, 347). Hatte doch beispielsweise sogar Joh. El. Schlegel die Ausmerzung „aller gemeinen Reden großer Herren, auch sogar aller bon mots derselben, die etwas an sich haben, das zum Lachen bewegt", bei Shakespeare als ästhetische Forderung aufgestellt (J. E. Schlegels Werke III, 60). Im übrigen werden wir uns von Mendelssohns Verständnis für den lachenden Shakespeare keine allzu große Meinung machen dürfen — was er Komisches hat, ist von niedriger Gattung, heißt es im 312. L. B. (IV, 2, 456) —, ihm diesen Mangel aber auch nicht zu schlimm anrechnen. Entsprach doch die Tragödie seinem Charakter weit mehr als ihr heiteres Gegenstück, und hat doch selbst Lessing nie und nirgend Gelegenheit genommen, dem Humoristen Shakespeare gerecht zu werden, ja auch nur eines seiner Lustspiele lobend zu erwähnen.

Auch die letzte Bearbeitung der Abhandlung „Über das Erhabene" wartet noch mit einem neuen Beispiele aus den Werken des Briten auf, und zwar einem Beispiele für die Lehre, daß der Ausdruck höchster Leidenschaft möglichst kurz, schlagend und ungekünstelt sein müsse: „Im Macbeth des Shakespeare erfährt Macduff, daß Macbeth sein Schloß eingenommen und seine Frau und Kinder umgebracht habe. Macduff fällt in eine tiefe Schwermut. Sein Freund will ihn trösten; aber er hört nicht, denkt immer über die Mittel zur Rache nach und bricht endlich in die schrecklichen Worte aus: er hat keine Kinder! Diese wenigen Worte atmen mehr Rachedurst, als in einer ganzen Rede hätte ausgedrückt werden können" (I, 323). —

All diese schriftstellerischen Hinweise auf den „Schwan von Avon", die wir in langer Reihe an uns vorüberziehen ließen, gewinnen noch an Farbe und Bedeutung durch einige zufällig überlieferte private Äußerungen, die schon im Kapitel „Schauspielkunst" angeführt sind. Es ist anzunehmen, daß der fast immer kränkelnde Mendelssohn, namentlich in vorgerücktem Alter, sehr selten ins Theater ging, und unter diesem Gesichtspunkt

ist es nicht ganz gleichgültig, daß seine letzten Theaterbesuche, von denen wir wissen, den Aufführungen Shakespearescher Tragödien galten. Wir haben bereits früher (S. 106 und 108 f.) von der Vorstellung des „König Lear“ mit Fritz Schröder gehört, die er wegen ihres erschütternden Eindruckes lange vor Schluß verlassen mußte, desgleichen von seiner eingehenden Analyse des Brockmannschen Hamlet, den er, nach seinen eigenen Worten zu schließen, mindestens drei- oder viermal gesehen haben muß (Brief an den Leibarzt J. G. Zimmermann).

Endlich bleibt uns noch, eine für ihn höchst bezeichnende Stelle aus einem Briefe an Abbt vom 3. November 1761 zu zitieren. Abbt hatte kurz vorher mitgeteilt, daß Joh. Arn. Ebert willens sei, „nicht zwar den ganzen Shakespeare, aber die schönsten Stellen daraus mit einer critique raisonnée zu übersetzen,“ und es Mendelssohn anheimgestellt, diese Nachricht in die Literaturbriefe einzurücken (V, 243 f.). Moses scheint davon Abstand genommen zu haben und begründet seine Ansicht über das Shakespeare-Florilegium und seinen sehr bedingten Wert folgendermaßen: „Wir wußten es seit einigen Jahren schon, daß Herr Ebert an einem Auszug aus dem Shakespeare arbeite. Daß er aber Stellen daraus anführen will, macht mir einiges Bedenken. Ich besorge, Herr Ebert wird uns diesen großen theatralischen Dichter von einer gar zu eingeschränkten Seite zeigen. Wenn er bloß Stellen anführen will, so dürften es schöne Tiraden, Gleichnisse und sonst vortreffliche Redezieraten sein, die Hr. Ebert ausziehen, und wie ich nicht zweifle, vortrefflich übersetzen wird. Aber der wahre Geist des Shakespeare, seine große Manier in den Charakteren, seine unnachahmliche Behandlung in den Leidenschaften und die ihm eigene Natur in der Affektensprache? Wenn Hr. Ebert auch diese erhabenen Dinge erwischen und mit einer critique raisonnée beleuchten wird, so wünsche ich der deutschen Schaubühne zum voraus Glück. Sein kritisches Werk muß alsdann notwendig die Augen unserer Dichter öffnen“ (V, 245 f.).

Nun, auch Mendelssohn selbst hat sein redlich Teil dazu beigetragen, Dichtern und Lesern „die Augen zu öffnen“, sie von den empfindungsarmen und langweiligen Machwerken der Wasserpoeten und geistlosen Dramenzuschneider, wie von den „schwindligen Träumereien der Nacht- und Einsamkeitssänger“ auf die Werke eines einzigartigen Genies hinzuweisen und der ästhetischen Kritik durch Zugrundelegung vollendeter Muster eine sichere Basis zu geben. Aus den vorgelegten Dokumenten aber wird das ruhig abwägende Urteil den Schluß ziehen, daß Mendelssohns Shakespeare-Verehrung viel zu selbständig und wurzelecht war, als daß man ihn einen bloßen Nachtreter Lessings nennen dürfte.

Mendelssohn und Lessing.

Freundschaft und geistiger Verkehr.

In den letzten Kapiteln dieser Arbeit soll nun noch der Versuch gewagt werden, den Einwirkungen Mendelssohns im einzelnen nachzugehen. Haben wir bisher auf historischem Wege seine allgemeinen Verdienste entwickelt und nur gelegentlich, wo es der Gang der Untersuchung zu erfordern schien, die fortwirkende Kraft seiner Lehren an speziellen Beispielen dargestellt, so soll uns im folgenden lediglich sein Verhältnis zu den bedeutendsten deutschen Ästhetikern beschäftigen, denen es vorbehalten war, den Ideengehalt seiner Zeit abschließend und vollendend zum Ausdruck zu bringen. Es dürften das zunächst Lessing, Herder, Kant und Schiller sein. In vielen Fällen wird sich ein ursächlicher Zusammenhang auch durch die sorgfältigste Untersuchung und trotz aller Wahrscheinlichkeit nicht beweisen lassen. Wir können dann eben nur sagen, daß ein Gedanke, dem wir an mehreren Stellen fast zugleich begegnen und über dessen Ursprung uns weder Zufall noch Forschung aufklären, „in der Luft liege." Doch kann es dem historischen Verständnis der Gesamtpersönlichkeit Mendelssohns nur zu gute kommen, wenn wir neben seinen unmittelbar nachweisbaren Einflüssen auch diese faktischen Übereinstimmungen seiner Lehren mit denen anderer verzeichnen. —

Von welchem Standpunkte man auch ausgehen mag, immer werden wir an dieser Stelle mit Lessing zu beginnen haben. Denn mit keinem hat Moses in so intimer Freundschaft gestanden wie mit ihm, mit keinem einen so anregenden persönlichen Verkehr gepflegt, mit keinem einen so ausführlichen und so gelehrten Briefwechsel geführt. Man wird das Verhältnis beider am richtigsten als eine Art Wechselwirkung auffassen, in der Lessing freilich, besonders zu Anfang, mehr der gebende, Mendelssohn der empfangende Teil war. Wenn heute diese Auffassung im allgemeinen durchgedrungen ist, so fehlt es doch noch immer nicht an vereinzelten Stimmen, die die Bedeutung unseres Philosophen für Lessings Entwickelung und Geistesleben entweder völlig in Abrede stellen oder doch wesentlich zu niedrig einschätzen. So sagt Franz Mehring in seiner tendenziösen „Lessing-Legende" (Stuttgart 1893, S. 293 f.) mehr pathetisch als kritisch, daß „nur eine in den allgemeinsten und dünnsten Kategorien geistiger Begriffe sich umtreibende Geschichtsbetrachtung Moses Mendelssohn und Nicolai in einem Atem mit Lessing nennen kann". Populäre Schriftsteller wie Fritz Mauthner

(„Credo“, Ges. Aufs., 1886, S. 77) stellen die denn doch sehr anfechtbare Behauptung auf, daß Mendelssohn nur „Lessings Freundschaft den unverdienten Ruf verdankt, ein nennenswerter Philosoph gewesen zu sein“, und Rob. Boxberger versteigt sich in seiner Lessing-Biographie („Lessings Werke, Stuttgart, Union, S. 522) sogar zu dem Ausspruch: „Moses wäre ohne Lessing eine Null geblieben“. Selbst das weit günstigere Urteil Jac. Auerbachs in seinem Schriftchen „Lessing und Mendelssohn“ (1867) ist nur mit Vorbehalt zu unterschreiben: „So lebendig auch — namentlich in den ersten Jahren ihrer schriftstellerischen Tätigkeit — der geistige Verkehr der beiden Männer war, so würde man sich doch vergeblich bemühen, auch nur einen einzigen, wahrhaft schöpferischen neuen Gedanken nachzuweisen, den der große Reformator der deutschen Literatur und des deutschen Lebens [?] von seinem redlich forschenden, stets festen und entschiedenen, aber keineswegs allzukühnen Freunde empfangen hätte“ (S. 7).

Gegen solche Ansichten läßt sich schon Lessing selbst als Zeuge anführen. Wer den Briefwechsel der beiden Männer aufmerksam liest und die vielen eingestreuten Lobsprüche, die Lessing seinem Freunde erteilt, nicht für bloße Höflichkeitsphrasen hinnimmt, der weiß, welch ehrliche Hochachtung er dem Philosophen entgegenbrachte und wie gerne er dessen Anregungen dankbar anerkannte. Manches Beispiel hat bereits gelegentlich seine Stelle gefunden. Da es indessen gilt, von vornherein den billigen Einwurf zu entkräften: Mendelssohn habe ja doch alle und jede Weisheit, auch die zuerst ausgesprochene, nur von Lessing empfangen, so kann auf das ausführliche Zeugnis des letzteren nicht verzichtet werden, und ich werde bei jeder Gelegenheit darauf zurückzukommen haben. Hier eine einfache Zusammenstellung von Belegen aus verschiedenen Jahren:

„Ich bitte Sie, das was ich an Hrn. Nicolai geschrieben habe, zu überdenken, zu prüfen, zu verbessern. Erfüllen Sie nun meine Bitte, so ist es eben das, als ob ich es selbst nochmals überdacht, geprüft und verbessert hätte. Ihre bessern Gedanken sind weiter nichts als meine zweiten Gedanken. Sobald Sie also u. a. meinen Begriff vom Weinen falsch finden werden, sobald werde ich ihn auch verwerfen, und ihn für weiter nichts halten, als für eine gewaltsame Ausdehnung meines Begriffs vom Lachen“ (V, 42; Nov. 1756). — „Ich will meine Gedanken von Ihnen geprüft, nicht gelobt haben. Ich sehe Ihren fernern Einwürfen mit dem Vergnügen entgegen, mit welchem man der Belehrung entgegensehen muß“ (V, 51; Nov. 1756). — „Leben Sie wohl, liebster Freund! und werden Sie nicht müde, mich zu bessern; so werden Sie auch nicht müde werden, mich zu lieben“ (V, 69; Dez. 1756). — „Schreiben Sie, mein lieber Moses, so viel als Ihre gesunde Hand nur immer vermag; und glauben Sie steif und fest, daß Sie nichts Mittelmäßiges schreiben können — — denn ich habe es gesagt!“ (V, 113; Juli 1757). — „Demohngeachtet aber

denken Sie nur nicht, daß ich eine einzige [Fabel] will drucken lassen, die nicht Ihren vollkommenen Beifall hat" (V, 125; Aug. 1757). — „Er [Burke] hat alle Materialien zu einem guten System gesammelt, die niemand besser zu brauchen wissen wird als Sie" (V, 147; Febr. 1758). — „Schreiben Sie mir alles, was Ihnen darüber [über Burkes Buch] einfällt. Ich hebe Ihre Briefe heilig auf und werde alle Ihre Gedanken zu nutzen suchen, sobald ich mich der Sphäre der Wahrheit wieder nähern werde." (V, 154; April 1758). — „Verlieren Sie mich ja nicht ganz aus den Augen; lassen Sie mich ja an allen Ihren Beschäftigungen noch ferner den Anteil nehmen, den ich zu meinem großen Nutzen bisher daran genommen habe" (V, 158; Dez. 1760). — „O schreiben Sie mir doch ja recht oft! aber mehr als bloße Vorwürfe über mein Stillschweigen. Ihre Briefe sind für mich ein wahres Almosen" (V, 165; März 1761). — „An dem Briefchen, das mir Dr. Flies damals von Ihnen mitbrachte, kaue und nutsche ich noch. Das saftigste Wort ist hier das edelste" (V, 202; Dez. 1780 — das letzte erhaltene Schreiben dieses Briefwechsels).

Müßte man nicht völlig an der Ehrlichkeit und dem Ernste Lessings zweifeln, wenn man in alledem nur liebenswürdige Schmeicheleien sehen wollte? Und spricht er nicht auch öffentlich stets im Ton der Verehrung über Mendelssohn? So, wenn er im 56. Stück der „Dramaturgie" seiner Freude darüber Ausdruck gibt, „daß die beste deutsche Komödie [Joh. Elias Schlegels „Triumph der guten Frauen"] dem richtigsten deutschen Beurteiler in die Hände gefallen ist. Und doch war es vielleicht die erste Komödie, die dieser Mann beurteilte" (Lachm.-Muncker IX, 406). Mit Recht schrieb Herder in seinem Nekrolog auf „G. E. Lessing": „Das Glück führte ihm einen edlen Genossen zu, Moses Mendelssohn, zwei Männer, die sich, wie aus mehreren Äußerungen erhellet, als philosophische Freunde schätzten und liebten. Man lese Mendelssohns Brief an Lessing hinter Rousseaus Abhandlung: man sehe die Achtung, mit der Lessing bei jeder Gelegenheit an Mendelssohn denket" (Suph. XV, 494).

Wer aber selbst in solchen schriftstellerischen Anführungen, wie sie hier Herder im Auge hat, nur einen Akt freundschaftlicher Gefälligkeit erblickt, den verweise ich auf die Äußerungen Lessings über Mendelssohn, die er ohne dessen Wissen und hinter seinem Rücken getan hat. Da haben wir z. B. einen an Joh. David Michaelis gerichteten Privatbrief vom 16. Oktober 1754, also aus der Zeit ihrer ersten Bekanntschaft, in dem Lessing seinen neuen Freund fast mit überschwänglichen Worten lobt: „Er [d. i. Moses, der Verfasser des in Lessings „Theatral. Bibl." abgedruckten Briefes über das Lustspiel „Die Juden"] ist wirklich ein Jude; ein Mensch von etlichen und zwanzig Jahren, welcher, ohne alle Anweisung, in Sprachen, in der Mathematik, in der Weltweisheit, in der Poesie eine große Stärke erlangt hat. Ich sehe ihn im voraus als eine Ehre

seiner Nation an, wenn ihn anders seine eignen Glaubensgenossen zur Reife kommen lassen, die allezeit ein unglücklicher Verfolgungsgeist wider Leute seines gleichen getrieben hat. Seine Redlichkeit und sein philosophischer Geist läßt mich ihn im voraus als einen zweiten Spinoza betrachten, dem zur völligen Gleichheit mit dem erstern nichts, als seine Irrtümer fehlen werden" (Lachm, 1838/40, XII, 27).

Endlich wird es auch durch Mitteilung dritter Personen bestätigt, daß Lessing Moses nicht etwa nur um seiner ethischen Vorzüge, sondern auch um seiner Intelligenz und seines wissenschaftlichen Strebens willen verehrte. Im Eingange seiner Schrift „Ueber die Lehre des Spinoza" ꝛc. erzählt Fr. H. Jacobi, Lessing habe ihm zu erkennen gegeben, daß er Mendelssohn unter seinen Freunden am höchsten schätze (vgl. III, 10), und am 20. Oktober 1780 schreibt derselbe Verfasser an Heinse: „Moses Mendelssohn schien er [Lessing] für den hellsten Kopf, den vortrefflichsten Philosophen und den besten Kunstrichter unseres Jahrhunderts zu halten." (R. Zöppritz, „Aus F. H. Jacobis Nachlaß", Leipz. 1869, I, 28 f.).

Es würde uns zu weit vom Thema entfernen, wollten wir des näheren auf alle Gründe dieser warmen Verehrung eingehen, soweit sie nicht schon in den obigen Zitaten zum Ausdruck kommen. Nur daran sei erinnert, daß Mendelssohn den gleichalterigen Freund an philosophischer Schulung übertraf und überdies der erste war, mit dem Lessing die geliebte Kunst der Dialektik nach Herzenslust üben und sich über die zeitgenössische Weltweisheit aussprechen konnte (Erich Schmidt I, 298 u. Danzel I²,342—344). In Lessings Berliner Zeit müssen sie fleißig und gründlich debattiert haben, und darf man von ihrem schriftlichen Gedankenaustausch auf dieses mündliche συμφιλοσοφεῖν zurückschließen, so war Lessing keineswegs immer der Überlegene. Mit welcher Liebe und Demut Moses auch zu dem geistesgewaltigen Altersgenossen aufblickte (vgl. bes. V, 581), ein Gebiet gab es, auf das er ihm nicht nachfolgte: das waren die „logischen Fechterstreiche" und Gedankensprünge, die Spitzfindigkeiten Lessings, die ihm an mancher Stelle des Briefwechsels vorgehalten werden (vgl. z. B. V, 45, 72). Wo dieser mehr durch „geistreiche Laune als ehrliches Denken" (Jul. Schmidt, „Gesch. d. dtsch. Lit." ꝛc. I, 276) brillierte, war der bedächtige Freund jederzeit mit dem Korrektiv sachlicher Überlegung bei der Hand. Ohne Zweifel hat er damit einen heilsamen Einfluß auf Lessing ausgeübt, ja ein Teil der Verehrung, die dieser für ihn hegte, entsprach vielleicht gerade der dankbaren Anerkennung solch berechtigter Opposition. Hätte Moses sein Vorhaben ausgeführt, über den verewigten Freund einen Nekrolog zu schreiben, so würde er sich

eingehend über diese Eigentümlichkeit seines geistigen Charakters ausgelassen haben, die ihm offenbar viel zu schaffen machte. Noch nach Jahren kommt er immer wieder darauf zurück. In dem Briefe an Elise Reimarus vom 16. Aug. 1783 spricht er wiederholt von der sonderbaren Laune Lessings, „etwas Paradoxes zu behaupten, das er in einer ernsthaften Stunde selbst wieder verwarf. In dieser Laune war Lessing im stande, alles zu behaupten, was seine Gegner reizen konnte, bloß um den Streit lebhafter zu machen“ (V, 694). „Sobald ihn diese Laune anwandelte, war keine Meinung so ungereimt, deren er sich nicht, aus Liebe zum Scharfsinn, anzunehmen fähig war, und in der Hitze des Streits schien es ihm selbst zuweilen ein Ernst zu sein. In dieser Stunde war ihm die Gymnastik des Geistes wichtiger als die reine Wahrheit“ (V, 698). Fast noch schärfer, weil allgemeiner gehalten, klingt eine Stelle in dem Briefe an Elise Reimarus vom 18. Nov. 1783: „Bei der Abneigung gegen alles Parteimachen in Sachen der ewigen Wahrheit mußte es mir allerdings vollkommen gleich sein, mein bester Freund Lessing mochte in seinen letzten Tagen zur Rechten oder zur Linken ausgewichen sein. Ich mache mir ohnehin nicht viel aus dem, was der größte Mensch in seinen letzten Stunden sagt oder tut; am wenigsten, wenn er die Seitensprünge so sehr liebt, wie unser Lessing wirklich getan. Das Neue und Auffallende galt bei ihm mehr als Wahrheit und Einfalt. Vielleicht würde er nach einem Prediger geschickt haben, wenn es mit einem scharfsinnigen Einfall hätte geschehen können“ (V, 702).

Dieser Gegensatz von Mendelssohns Natur zu der Lessings kommt aber nicht bloß in Privatbriefen zum Ausdruck. Vielmehr schien ihm der Widerspruchsgeist des Freundes, der im Streite der Meinungen stets eine überraschende, kecke Wendung der schulmäßigen Gedankenentwickelung vorzog, so charakteristisch, daß er auch öffentlich darauf bezug nahm. Beispielsweise in einem Aufsätzchen im „Dtschen. Museum“ vom Januar 1783: „Lessing war der Meinung, man müsse einer im Schwunge seienden Übertreibung eine andere Übertreibung entgegensetzen.[1])

1) Wie wenig derlei in Ms. Geschmack lag, beweist er auch in einem Schreiben an Lessing vom 29. Nov. 1770: „Wir sollten uns der „Neigung nicht überlassen, gewisse Dinge zu sehr herunterzusetzen, weil sie andre zu sehr erhoben haben, denn dadurch bringen wir nur die Schalen in ein beständiges Schwanken und niemals ins Gleichgewicht“ (V, 185). Diese kleine Strafpredigt richtet sich zunächst gegen den Verfasser der „Fragmente“, dürfte im Stillen doch aber auch auf Lessing selbst gemünzt sein, der erst kürzlich Klotz in vielleicht allzu kräftiger Weise abgefertigt und die Vorhaltungen darüber mit folgenden, dasselbe Bild gebrauchenden Worten beantwortet hatte: „Wann die Wage auf der einen Seite, wo das Unrecht liegt, zu sehr überschlägt, so muß man sich aus allen Leibeskräften auf die andere legen, um wo

Aus diesem Grundsatze getraue ich mir alle Paradoxa zu erklären, die in seinen Schriften vorkommen, und vielleicht sind alle Paradoxa, die jemals behauptet worden sind, aus keiner andern Quelle entsprungen" (IV, 1, 58). Auch eine Stelle aus den „Morgenstunden" gehört hierher: Es habe in Lessings Charakter gelegen, „sich einer jeden verfolgten Lehre anzunehmen, er mochte ihr zugetan oder nicht zugetan sein, und allen seinen Scharfsinn aufzubieten, um noch etwas zu ihrer Rechtfertigung vorzubringen. Der irrigste Satz, die ungereimteste Meinung durfte nur mit seichten Gründen beschritten werden, und Sie können versichert sein, Lessing würde sie in Schutz genommen haben. Geist der Untersuchung war bei ihm alles" (II, 368). Endlich aus der Schrift „An die Freunde Lessings": „Ich übergehe eine Menge von witzigen Einfällen, mit welchen unser Lessing Sie in der Folge unterhält, und von denen es schwer ist zu sagen, ob sie Schäkerei oder Philosophie sein sollen. Er war gewohnt, in seiner Laune die allerfremdesten Ideen zusammenzupaaren, um zu sehen, was für Geburten sie erzeugen würden. Durch dieses ohne Plan Hin- und Herwürfeln der Ideen entstanden zuweilen ganz sonderbare Betrachtungen, von denen er nachher guten Gebrauch zu machen wußte. Die mehresten aber waren denn freilich bloß sonderbare Grillen, die bei einer Tasse Kaffee noch immer unterhaltend genug waren" (III, 22). —

Darüber kann wohl kein Zweifel bestehen, daß der in all diesen Äußerungen vertretene Standpunkt auch oft genug im persönlichen Verkehr beider Männer von Mendelssohn geltend gemacht worden ist. Er war, wenn der Ausdruck erlaubt ist, Lessings gutes Gewissen — ein treuer Mahner und Warner! Auch in dem Sinne übrigens, daß er des Freundes Schaffenslust, die rasch erlahmte oder vielmehr sich leicht einem andern Gegenstande zuwandte, immer neu anspornte und seine Arbeit durch rege Anteilnahme förderte.[1]

In solchen Anregungen sehe ich auch vornehmlich den Wert des durch Nicolais Aufsatz über das Trauerspiel veranlaßten

---

möglich das Übergewicht des Rechts herzustellen" (Blümner, a. a. O. S. 130). Inwiefern die beiden Freunde Antipoden waren, wird durch diese Aussprüche, die sich wie Rede und Gegenrede ausnehmen, trefflich illustriert. — Auch sei noch an ein hübsches Wort Goethes über Lessing erinnert, der unter dem 13. Februar 1769 bezüglich des „Laokoon" an Öser schreibt: „Die Poesie hat gar nicht eben Ursache, ihre Grenzen so weit auszudehnen, wie ihr Advokat will. Er ist ein erfahrener Sachwalter: lieber ein wenig zu viel als zu wenig, ist seine Art zu denken" (Vgl. Jahn, „Goethes Briefe an Leipziger Freunde" S. 157.)

1) Briefstellen wie V, 61 und 129 beweisen, daß er auch Veranlassung zu schärferen und genaueren Bestimmungen gab.

„ästhetischen Briefwechsels“ für Lessings späteres Schaffen. Nicht daß die Korrespondenz eben viel Positives zu stande gebracht hätte. Im allgemeinen blieb es vielmehr bei großen Vorsätzen, so wenn Lessing „ein ordentliches Buch“ verheißt, in dem er seine Gedanken über die strittige Materie darstellen will (V, 84, 89), oder „eine lustige, tiefsinnige Abhandlung vom Lächerlichen“ (V, 129). Aber indirekt hat der Briefwechsel beide gefördert. Beide haben sich auf diesem geistigen Turnierplatz im Gebrauche kritischer Waffen geübt und für größere Taten vorbereitet. Und beide haben sodann unschätzbares Material gesammelt! Schon hier werden die späteren Lehrsätze der „Hamburgischen Dramaturgie“ gestreift, schon hier die Alten als Lehrer gepriesen, der weise Stagirit fleißig befragt, der Aristotelische *φόβος* zum ersten Male richtig kommentiert, die französische Tragödie kritisiert und befehdet, Probleme der Schauspielkunst erörtert, die Grenzen einzelner Künste besprochen, Epos und Tragödie einander konfrontiert. Vor allem aber liegen schon hier — und das ist das wichtigste Ergebnis! — die Fundamente zum

„Laokoon“.

Die Reihe der Kritiker, die diesen Zusammenhang erkannten, eröffnet bereits Nicolai. In seinen Anmerkungen zu Lessings Briefen schreibt er einmal, daß der „Laokoon“ nicht durch die Betrachtung von Kunstwerken — das sei Hagedorns Praxis gewesen —, sondern durch scharfsinnige Philosophie veranlaßt wäre, und stellt im Anschlusse daran die Tatsache hin: „Der erste Keim von Lessings Idee, hierüber zu philosophieren, liegt in einem Briefe von Moses an ihn, und in Lessings Antwort auf diesen Brief“ (Lachm., 1838/40, XII, 227 Anm.). Das ist eine bündige Beglaubigung, die anzuzweifeln kein Grund vorliegt; sie läßt sich sogar in einem Briefe Mendelssohns vom Dezember 1756 auf ihre Richtigkeit hin kontrollieren: „Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter,“ schreibt Moses an Lessing, „allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen; aber Winckelmann (in seiner vortrefflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen), dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt, ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft hinreißen lassen. Man fände bei ihnen allezeit die Natur in Ruhe (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemütsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen

wird. Er führt den Laokoon z. E. an, welchen Virgil poetisch entworfen und ein griechischer Künstler in Marmor gehauen hat. Jener drückt den Schmerz vortrefflich aus; dieser hingegen läßt ihn den Schmerz gewissermaßen besiegen und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist" (V, 58 f.).

Man gewinnt tatsächlich aus dem Ton dieser Zeilen, wie aus der Antwort Lessings auf diese und eine vorhergehende Briefstelle (vgl. V, 45, 69), den Eindruck, daß die Darstellung des Laokoon in Poesie und Plastik hier zum ersten Male in die Debatte gezogen wird.[1]) Nimmt man hinzu, daß Lessings „Laokoon" von genau demselben Satze der Winckelmannschen Schrift ausgeht, auf den Moses hier verweist, so möchte man der vorsichtig geäußerten Vermutung Guhrauers beitreten, daß möglicherweise erst durch jene Vergleichung eine neue fruchtbare Gedankenreihe in Lessings Geist angesponnen oder wenigstens fortgeführt wurde, deren Schlußpunkt das epochemachende Werk von 1766 war (Danzel-Guhrauer, „Lessing" II², 25. Erich Schmidt, „Lessing" II, 11 und 13. Dagegen Blümner, a. a. O. S. 71).

Doch ist man in der Frage nach dem Anteil Mendelssohns am „Laokoon", mit der ich mich im folgenden beschäftigen werde, keineswegs nur auf solche Hypothesen angewiesen. Die nötigen Vorarbeiten für diese Untersuchung sind zu einem guten Teil durch den Herausgeber der Hempelschen Ausgabe, vor allem aber durch das sorgfältige „Laokoon"-Werk H. Blümners abgeschlossen. Hier sind auch bereits die Beweise dafür gegeben, daß Mendelssohn „mehr als irgend ein anderer auf die Lessingschen Ideen befruchtend eingewirkt hat" (Blümner, a. a. O. S. 61), und daß ohne ihn „vielleicht der „Laokoon" nie geschrieben worden wäre oder wenigstens nicht in dieser Gestalt" (a. a. O. S. 61) — ein wohlgegründetes Urteil, dem sich auch Erich Schmidt in seiner Lessing-Biographie (I, 298) anschließt.

---

1) M. kommt auch sonst auf die Laokoongruppe zu sprechen, z. B. ebenfalls unter Hinweis auf Winckelmann in der ersten Redaktion der „Betrachtungen über das Erhabene": „Diese Verbesserung scheint uns ungefähr von eben der Gattung, als wenn ein Bildhauer dem antiken Laokoon den Mund weiter aufreißen wollte, damit er heftig genug zu schreien scheinen möchte" („Bibl. d. sch. W." II, 1², 245 f.). Auch hier ist die Erwähnung des Laokoon, wie in jener Briefstelle, etwas gewaltsam; das beweist aber gerade, wie gerne M. auf dieses Thema einging, und darf man aus solchen kleinen Anzeichen irgendwelche Schlüsse ziehen, so bestätigen sie wenigstens die Ansicht, daß M. Geburtshelfer und vielleicht sogar Taufpate des Lessingschen Werkes war. Vgl. noch IV, 2, 212 und „Lessings Leben" II, 210.

So schwer sich die Datierung der „Urentwürfe" bestimmen läßt, steht doch das eine fest, daß ihre Grundzüge schon in den mündlichen Diskussionen der drei Freunde 1758 im Anschluß an Mendelssohns Abhandlung „über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften" gestreift und erörtert sein müssen (Blümner, a. a. O. S. 73 und 100; Erich Schmidt II, 11). Die mündlichen Verhandlungen lassen sich natürlich nicht kontrollieren, aber ein Bild von der Art und dem Umfange der Mitarbeit Nicolais und Mendelssohns erhalten wir durch ihre Randbemerkungen zu dem von Blümner als Nachlaß A 2 bezeichneten Urentwurf (a. a. O. S. 357 ff. Lachm.-Muncker XIV, 342 ff.). Die wenigen Glossen des erstgenannten sind flüchtig hingeworfen und zählen kaum mit; um so begründeter und schwerwiegender sind die Mendelssohns. Lessing hat sie fast alle, wie die hier im einzelnen nicht zu wiederholenden Darlegungen Blümners[1]) (S. 77—89) ergeben, für seinen „Laokoon" genützt; alle freilich nur in dem Sinne, daß er eine nach der anderen prüfte und darüber nie ohne einen ihm stichhaltig scheinenden Grund zur Tagesordnung gegangen ist. Wir sehen, wie auf Mendelssohns Vorschlag Korrekturen vorgenommen, Zusätze gemacht, Beispiele verworfen oder angenommen werden. Selbst seine Worte dringen in die weiteren Vorarbeiten (Blümner S. 85; vgl. Braitmaier II, 222) und in einem Falle sogar in die endgültige Fassung des „Laokoon" ein (Blümner, S. 80; Lachm.-Muncker XIV, 345, 1. Note und IX, 101 f.). Fast durchweg kennzeichnet ihn eine mildere, man möchte sagen, zaghaft überlegende Auffassung. Er ist zum Mäßigen und Einschränken geneigt, und öfters wäre es dem Werke in gewisser Weise zu statten gekommen, wenn seine Gedanken eine noch eingehendere Prüfung und Berücksichtigung durch Lessing erfahren hätten (vgl. Erich Schmidt II, 11). Wenn Lessing vor allem darauf bedacht ist, die unterscheidenden Merkmale der einzelnen Künste klarzustellen, so interessieren ihn, wie schon in der Abhandlung von 1757, vorzugsweise die gemeinsamen Grenzgebiete. Jener sondert, er vermittelt, und so kommt er wiederholt in die Lage, die schroffen Kontrastierungen und haarscharfen Thesen des ersten Programms auszugleichen und zu mildern.

Allerdings wird gerade in den Kardinalfragen eine Einigung nicht erzielt. Der Grund hierfür liegt nicht sowohl in unversöhnlichen prinzipiellen Differenzen, als vielmehr darin,

1) Denen Braitmaier denn doch zu wenig Beachtung geschenkt haben dürfte, wenn er der Meinung ist, daß Lessing die meisten Ausstellungen Mendelssohns ganz unberücksichtigt gelassen und keine einzige von einiger Bedeutung wirklich angenommen habe (II, 219).



daß beide den Gegenstand unter einem anderen Gesichtspunkte ansahen. Lessing ist der scharfgliedernde Theoretiker, dessen Deduktionen in rücksichtslosem Fortschreiten auf klare, übersichtliche und allgemein verständliche Leitsätze hindrängen, er ist zugleich der Kritiker, der seiner Zeit dienen und helfen will und dem es dabei nicht zum wenigsten um praktischen Erfolg, d. h. um die Hebung des gesunkenen Zeitgeschmacks, zu tun ist. Was Mendelssohn zu sagen hat, ist weniger aggressiv und weniger aktuell. Nicht sowohl die Tages-, als die Ewigkeitsfrage regt ihn zum Nachdenken an; sein Ideal ist mehr der Philosoph, der sub specie aeternitatis schreibt.[1]) Mit bewußter Absicht weist Lessing hier und dort die begründete Einsprache des feinsinnigen Ratgebers zurück und gibt einer zwar präziseren, aber auch einseitigeren Auffassung den Vorzug. Nicht etwa, daß er sich jenem Standpunkte völlig verschlossen hätte, aber er schien ihm für seine Zwecke und Absichten ungeeignet, — wenigstens für die, an welche sich der erste Teil des „Laokoon" halten sollte.[2]) Wie ich die Dinge nach dem Studium jener Mendelssohnschen Glossen und ihrer Verwertung ansehe, ist der „Laokoon" — ähnlich wie die „Dramaturgie" im Grunde eine Streitschrift gegen den französischen Klassizismus war, — von vornherein als ein (freilich im höchsten Sinne) tendenziös-polemisches Werk konzipiert. Es erhebt ja auch in seiner endgültigen Form nicht den Anspruch, ein ästhetischer Kanon voll ewiger Gesetze zu sein, sondern legt sein von zeitlichen Interessen nicht ganz losgelöstes Programm ausdrücklich in den bündigen Worten der Vorrede nieder: „Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urteilen" — gemeint sind die Kunstexzesse der Allegoristen und Schilderungspoeten sowie die Afterkritik der Schweizer und Konsorten — „entgegenzuarbeiten ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze" (Lachm.-Muncker IX, 5). Diese deutlich ausgesprochene „vornehmste Absicht" ist der Schlüssel zum Verständnis mancher unhaltbaren Verallgemeinerungen, die dem „Laokoon" von seinem Erscheinen an bis heute zum Vorwurf gemacht werden. Die Übertreibungen der irregeleiteten

---

1) Am Eingange des „Laokoon" wird dem Liebhaber und Philosophen nachdrücklich der Kunstrichter gegenübergestellt. Guhrauers Vermutung, daß Lessing beim Philosophen an Moses und beim Kunstrichter an sich selbst gedacht habe, scheint mir sehr glücklich und wird durch die Vorgeschichte des Werkes bestätigt (vgl. Blümner, S. 481).

2) Daß Lessing in den beabsichtigten Fortsetzungen noch viel zu sagen gehabt hätte, wenn er „mit seinem Krame ganz an den Tag gekommen wäre," geht aus den Briefen an Nicolai vom 26. März und 13. April 1769 hervor (s. bes. Lachm., 1838/40, XII, 226 u. 229). Auch ist es mehr als wahrscheinlich, daß dann Ms. Erwägungen noch gründlicher berücksichtigt worden wären.

Kunstpraxis, von denen Lessing in jener Vorrede spricht, beantwortet er, wie es nun einmal seiner kampflustigen Art entsprach, mit gegenteiligen Übertreibungen der Theorie, oder wie das Nicolai — freilich ein wenig schief und outriert — ausdrückt: „Er kümmerte sich garnicht um das Praktische; sein Zweck war, seine scharfsinnige Theorie deutlich auseinanderzusetzen ohne Rücksicht, ob und wie sie der Maler anwenden könnte oder wollte" (Lachm., 1838/40, XII, 228 Anm.). Es ist oft, als ob man Lessing sagen hörte: „Wann die Waage auf der einen Seite, wo das Unrecht liegt, zu sehr überschlägt, so muß man sich aus allen Leibeskräften auf die andere legen, um wo möglich das Übergewicht des Rechts wiederherzustellen": — eine Taktik, von deren Notwendigkeit er durch und durch überzeugt war und in der ihn auch nicht die Einsprache des bedächtigen Philosophen wanken machen konnte, daß „so die Waage nie zum Stehen kommen werde" (s. oben S. 191 Anm.). —

Es ist notwendig, diesen Gegensatz der beiden Männer durch einen Vergleich des Urentwurfs und der dazu gehörigen Randbemerkungen zu veranschaulichen. Eines der wichtigsten Gesetze des „Laokoon" ist die Lehre, daß Schilderungen der körperlichen Welt nicht in das Gebiet der Poesie gehören, dieses vielmehr auf Darstellung sukzessiver Vorgänge zu beschränken sei. Daß diesem Gesetze Berechtigung innewohne und seine Proklamation gerade in jener Blütezeit beschreibender Poesie heilsam sein könne, hat auch Mendelssohn wohl gefühlt. Schon 1758, also lange vor der ersten Niederschrift der uns bekannten Laokoonstudien, polemisiert er in der „Bibliothek" gegen einen Ausleger Popes, der diesem den Mangel an poetischer Malerei zum Vorwurf macht, worin doch Thomsons „Jahreszeiten" so großes Lob verdienten. Moses ist von den dafür vorgebrachten Argumenten nicht überzeugt und widerspricht dem Anhänger der Schilderei mit folgenden Worten: „Der Pinsel ist unstreitig weit glücklicher in der Vorstellung der Aussichten und Gegenden der Natur als die Sprache. Die sichtbaren Gegenstände, welche bloß durch Ebenmaß und Farben entzücken sollen, werden am lebhaftesten durch Farben und Ebenmaß vorgestellt, da man sich in einer Beschreibung öfters ziemlich anstrengen muß, um sich durch die Assoziation der Begriffe der beschriebenen Gegenstände mit ihren Farben und Verhältnisgrößen zu erinnern. Zudem ergötzen die schönen Landschaften mehrenteils im ganzen; und verlieren ihre Annehmlichkeit, wenn sie durch Hilfe der Worte nach und nach der Einbildungskraft vorgestellt werden. So verschwistert die Dichtkunst und die Malerei sind, so hat doch eine jede Kunst ihre angewiesenen Grenzen, die durch das

Werkzeug der Sinne, für welches sie arbeiten, bestimmt werden. Virgils „Landbau" und Lucrezens „Natur der Dinge" scheinen uns von Thomsons „Jahreszeiten" [die der Ausleger Popes alle auf eine Stufe stellt] wesentlich unterschieden zu sein. Die Römer wollen eigentlich unterrichten und malen nur zur Veränderung; der Engländer hingegen hat keine andere Absicht, als zu malen" (IV, 1, 396 f.).

Braitmaier sagt (II, 234) mit bezug auf diese Stelle, es gebühre somit Mendelssohn das Verdienst, „zuerst in Deutschland das Verkehrte der beschreibenden Poesie als Gattung und der Naturschilderung insbesondere erkannt und ausgesprochen zu haben." Jedenfalls haben wir hier eine Exemplifikation auf die ein Jahr vorher in den „Hauptgrundsätzen" aufgestellte These, daß sich eine jede Kunst mit dem Teile der natürlichen Zeichen begnügen müsse, den sie sinnlich ausdrücken kann (s. oben S. 57; vgl. S. 90). Nur im Vorübergehen sei auf die Ähnlichkeit mit Lessings Räsonnement im XVII. Abschnitt des „Laokoon" hingewiesen, in dem ja auch sonst Mendelssohnsche Gedanken anklingen. Auch dort wird betont, daß der Einbildungskraft nicht zu viel Arbeit zugemutet werden darf, daß die poetische Schilderung unendlich hinter der durch Farben und Linien auf der Fläche zurückbleiben, und der Begriff des ganzen in der Schilderung verlieren müsse; auch dort die Hervorkehrung des Begriffs der didaktischen Poesie und endlich die Beziehung auf Pope. Während aber Lessing der Rede, als einem Mittel der Poesie, das Vermögen, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern, rundweg abspricht, leitet Moses die oben mitgeteilte Stelle bezeichnend genug mit der vorsichtigen Phrase ein: „Ohne uns eigentlich wider die malerische Poesie erkären zu wollen . . ."

Und dieser Vorbehalt kennzeichnet auch seine Noten zum Urentwurfe des „Laokoon"! Fast gleich zu Anfang macht er darauf aufmerksam, daß die Zeichen der Dichtkunst, da sie willkürlich sind, „auch zuweilen nebeneinander existierende Dinge ausdrücken, ohne deswegen einen Eingriff in das Gebiet der Malerei zu tun". Gegen Lessings Satz: „Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen" protestiert er mit den Worten: „Nein! sie drücken auch neben einander existierende Dinge aus, wenn sie von willkürlicher Bedeutung sind." Kurz, die Poesie kann nach Mendelssohn gar wohl Körper schildern, wenn sie nur der zusammenfassenden Einbildungskraft das Geschäft nicht allzu beschwerlich macht (Lachm.-Muncker XIV, 344 f. Vgl. XIV, 352), — eine Forderung, die wir schon aus den „Briefen" und den „Hauptgrundsätzen" in

der Form kennen: die Teile müssen ein sinnliches Ganze ausmachen (s. oben S. 45 und 54). Nicht ohne Grund hat Mendelssohn das Gefühl, daß Lessings scharfgefaßte Sätze den Dingen Zwang antun, und in diesem Sinne sind auch die folgenden Noten gehalten: „Der Dichter suchet allezeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bei einem Augenblicke der Zeit lange verweilet. Da ihm eine größere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist, so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kann. Die folgenden wohl ausgesuchten Beispiele passen auf diese Lehre vollkommen. Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschließung aller stehenden Handlungen." Ferner: „Wenn wir die Malerei völlig aus der Poesie verbannen, so verdammen wir manche treffliche Stelle aus alten Dichtern. Das Lied Anakreons an seinen Maler ist eine pittoreske Beschreibung der Schönheit. Pindar sogar hat Malereien im eigentlichen Verstande. Sein Vogel Jupiters, der auf dem Szepter des Weltbeherrschers schläft, ist eine ausführliche Malerei. Homer scheint diese Schilderungen nicht geliebt zu haben, das ist wahr" 2c. (Lachm.-Muncker XIV, 345 f. und 348).[1])

All' diese Einwürfe hat Lessing, wie im einzelnen bei Blümner nachzulesen ist (S. 78—81 und 82 f. Vgl. Braitmaier II, 214 und 219—221), nicht ganz unbeachtet gelassen; aber ihre rechte Fruktifizierung wäre erst von den unterbliebenen Fortsetzungen des „Laokoon" zu erwarten gewesen, und selbst dann hätten sich die Gegensätze nicht völlig ausgleichen lassen. Moses wäre wohl immer zurückhaltender, „zahmer" geblieben! Ohne sicherlich mit allen Nörgeleien des „Ersten Wäldchens" einverstanden zu sein, dürfte er es in diesem Punkte eher mit Herder gehalten haben, der „vor dem Blutbade zitterte", das die Generalsätze des „Laokoon" unter alten und neuen Poeten anrichten müßten, und der 1769 hierüber schrieb: „Handlung, Leidenschaft, Empfindung! — auch ich liebe sie in Gedichten über alles: auch ich hasse nichts so sehr als tote stillstehende Schilderungssucht, insonderheit wenn sie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tötlichen Hasse, um jedes einzelne ausführliche Gemälde, wenn es auch koexistent geschildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tötlichen Hasse, um jeden Körper nur mit einem Beiworte an der Handlung teilnehmen zu lassen." (Suph. III, 157.)

---

1) Vgl. dazu Herder im „Ersten Wäldchen" (Suph. III, 154 f.). Schon hier sei gestattet, auf die oft überraschende Ähnlichkeit des Räsonnements Herders mit Mendelssohns ihm natürlich unbekannten Noten aufmerksam zu machen.

Wir sehen: schon bei den ersten Schritten, die das bedeutsame Werk an die Öffentlichkeit tat, erhob die Kritik Bedenken und Ausstellungen, die noch heute, wenn auch unter tieferer philosophischer Begründung, geltend gemacht werden.[1] Die erste protestierende Stimme aber war die Moses Mendelssohns, — bisweilen mehr die Stimme dunklen Instinkts als klarer Einsicht.

Ein zweiter Fundamentalsatz des „Laokoon" ist der, daß das Gesetz der Schönheit das höchste für die „Malerei" sei. Es ist das jene von bestimmten Werken der antiken Plastik abgeleitete Winckelmannsche Schönheitslehre, die das formale Element ungebührlich stark in den Vordergrund drängt und schöne Ruhe und Unbewegtheit, Linienschwung und -reinheit als Merkmale des wahren Kunstwerkes postuliert. Die Gefahren, die diese einseitig formalistische Richtung in sich schließt, sind frühzeitig erkannt worden. Bereits unmittelbar nach dem Erscheinen des „Laokoon" machte Peter Sturz dessen Verfasser in einem Privatbriefe darauf aufmerksam, daß die Schönheit nicht unbedingt in der Kunst dominieren dürfe, wolle man ihr nicht ergiebige und unentbehrliche Stoffgebiete vorenthalten, ja daß sogar große Meister der Alten keineswegs nur das Schöne zu Vorwürfen gewählt hätten (Blümner S. 511). Auch die gedankenreichste Anzeige des Buches, die Kritik Christ. Garves, wies bescheiden, aber bestimmt auf Einschränkungen hin, denen sich das „zu allgemeine" Gesetz notwendig zu unterwerfen habe. Seit jenen Tagen ist der Zweifel gegen seine Berechtigung in dem Umfange, den ihm der „Laokoon" anweist, nicht stumm geworden, und zahlreiche Angriffe auf das ganze Werk haben hier gerade ihren Ausgang genommen. Nicht bloß voreingenommene Wortführer naturalistischer Strömungen, sondern ruhig abwägende Ästhetiker und Kunsthistoriker betonten, daß die strikte und unablässige Erfüllung dieses hohen und im Grunde doch engherzigen Schönheitsideals den Lebensnerv jeder gesunden Kunstentwickelung unterbinden und zumal in der Malerei schließlich zu hohlem, ermüdendem Konventionalismus führen müsse (Vgl. Danzel-Guhrauer II², 55—61).

Nun, auch hier ist Lessings erster Mitarbeiter sein erster Gegner gewesen, wie wir das zum Teil schon in anderem Zusammenhange erfahren haben (s. oben den Abschnitt über „Idealische Schönheit", bes. S. 48 f.). Wohl stand auch Mendelssohn, wie wir wiederholt gesehen haben, unter dem Zauber Winckelmanns; aber er hielt sich doch den

1) Ich verweise auf die überzeugenden kritischen Ausführungen im III. und IV. Abschnitte von H. Baumgarts „Hdb. d. Poetik" (s. bes. S. 26, 29, 30 f., 31 f., 39, 45 ff., ferner S. 76, 77, 86, 152, 162).

Blick dafür offen, daß es neben jenem Schönheitsideal auch eine Kunst des Ausdrucks gebe, und daß das Häßliche und Charakteristische nicht völlig von den bildenden Künsten gemieden werden könne. In drei Fällen, scheint es, will er dem Häßlichen den Zutritt gesichert wissen: einmal als Kontrastmittel zur Hebung der Schönheit (s. oben S. 49) und dann als Mittel, den Effekt des Schrecklichen und den des Komischen zu erreichen (s. oben S. 157).

Es ist schade, daß Lessing wenigstens den ersten Fingerzeig nicht gründlicher genützt hat. Ganz richtig bemerkt Blümner (S. 663; vgl. noch S. 81, 84 und 497 ff.), daß Lessing im Grunde gegen jeden Gebrauch des Häßlichen in der Kunst war. Nichts scheint mir dafür bezeichnender, als daß er im „Laokoon" Unschönheit der Formen dem Ekelhaften koordiniert:[1]) Auch die Empfindung des Häßlichen in den Formen „ist in der Natur [gleich dem Ekel] ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte. Ja, dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringen Grade" (Lachm.-Muncker IX, 147). Dagegen setze man, was Mendelssohn im 62. Literaturbrief schrieb, im Gegensatz zu Sulzer, der auch nur das Schöne in der Malerei dargestellt wissen wollte. „Die Malerei weiß nicht nur die häßlichen Gegenstände auf eine angenehme Art zu bearbeiten; sondern sie ist vielleicht die einzige schöne Kunst, die sich sogar mit den ekelhaften Gegenständen abgibt" (IV, 1, 577). Es ist ferner beachtenswert, daß Moses hier, wie auch in einer Laokoonnote, meint, mit dem bloß Körperschönen werde die höchste Kunstwirkung nicht erreicht, es gehöre vielmehr auch die „Rührung" dazu. „Sie ist in vielen Teilen der Malerkunst von allzu großer Wichtigkeit, als daß sie aus der Beschreibung ganz sollte wegbleiben können. Ich finde, daß Herr Sulzer bei der Tanzkunst (§ 83) derselben gedenkt; und die Malerei sollte sich bloß mit dem Schönen begnügen?" Genau dieselbe Kontroverse, nur in bezug auf Lessing, findet sich in den Vorarbeiten zum „Laokoon" wieder: „Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Wert der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu"

1) Selbst Herder, der sonst den Schönheitskultus des „Laokoon" billigte, machte diesen Schritt nicht mit (s. Supl. III, 180 ff.).



(Lachm.-Muncker XIV, 354. Vgl. oben S. 48 f.). Nun ist es leider nirgend festgelegt, was Mendelssohn unter dem vieldeutigen Wort „Rührung" verstanden wissen will. Doch ist es wohl sicher, daß es auf die Erweckung einer stärkeren Anteilnahme (vgl. auch oben S. 147 Anm.), auf den charakteristischen Ausdruck eines Inneren, kurz auf den seelischen Gehalt des Kunstwerkes abzielt, der auf unser Gemüt einen tieferen Eindruck macht, als es die „körperlichen Vollkommenheiten" allein tun können (vgl. auch S. 94 f.). Das eine ist jedenfalls klar, daß Lessings extrem idealistische und formalistische Kunstanschauung durch Konzessionen an das weitherzigere Empfinden seines Freundes nur hätte gewinnen können! —

Eine natürliche Folgerung der von Lessing vertretenen Schönheitslehre war der bereits von Herder (Suph. III, 74 ff.) befehdete Satz, die Kunst habe das Transitorische zu meiden: wiederum ein Prinzip, das allenfalls der Skulptur, nicht aber der Malerei angemessen ist. Angeregt durch Lessings Frage: „Was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes zu verwandeln?" stellt Mendelssohn in seiner polemisierenden Randglosse die Regel auf: „Eine Person allein und in Ruhe muß einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber, eine transitorische Attitude haben" (Lachm.-Muncker XIV, 349). Diesen außerordentlich fruchtbaren Gesichtspunkt hat sich Lessing leider ganz entgehen lassen (Blümner S. 81; Braitmaier II, 221 f.; Erich Schmidt II, 23). Durchaus zu seinem Schaden, denn trotz aller Apologien — s. bei Blümner, S. 515 ff. — wird heute niemand seine Äußerungen über das Transitorische, auch in der einschränkenden Form des „Laokoon", zu seinen glücklichsten zählen! Jene Behauptung, alle in der Natur plötzlich ausbrechenden und verschwindenden Erscheinungen erhielten durch die Verlängerung der Kunst „ein höchst widernatürliches Ansehen" (vgl. auch Lachm.-Muncker XIV, 411), ist wieder einmal zu allgemein, zu strenge und in der Praxis durch eine Menge erstklassiger Kunstwerke widerlegt. — Bezeichnend ist es, daß der kluge, nachdenkliche Christ. Garve in seiner kritischen Anzeige des „Laokoon" zu einem verwandten Schlusse wie Mendelssohn kommt: die Forderung reiner Formenschönheit sei um so gebieterischer, je weniger der Gegenstand oder die Person in Handlung und Bewegung gezeigt würde (Blümner, S. 699 f.).

Im besondern läßt sich auch das Problem von der Wiedergabe des Lachens in der bildenden Kunst bequem lösen, wenn man darauf die feine Bemerkung Mendelssohns anwendet, und diese selbst ist ja auch aus Erörterungen über die Berechtigung des Lächelns hervorgegangen: „Die Venus in Ruhe liebt

das Lächeln [d. h., wie M. selbst vorher definiert, sie ist freundlich]; wenn sie aber ihren Amor liebkoset, oder die Bildsäule des Pygmalions belebt, so lächelt sie wirklich." Wie viel Entgegnungen hat sich Lessing gefallen lassen müssen wegen seines angeblich „grinsenden" La Mettrie („Laokoon", III. Abschnitt)! Sie wären alle vermieden worden, wenn Lessing die Note Mendelssohns genützt hätte. So schreibt **Blümner**: „Freilich, ein lachender Porträtkopf, bei dem wir keine Veranlassung seines Lachens absehen, wird uns widerwärtig, nicht erst bei wiederholtem Erblicken; aber wie, wenn der lachende Teil einer größeren Handlung ist, oder wenn wir an der lachenden Figur selbst die Veranlassung dieser Heiterkeit erkennen? ꝛc. (a. a. O. S. 518). Das ist sehr richtig, aber es ist nichts weiter als eine Ausführung jenes Mendelssohnschen Einwurfs.

Moses beschäftigt sich übrigens mit der Frage des Transitorischen noch einmal i. J. 1776 in einer seiner spätesten Auslassungen zur Ästhetik: den Notizen zur Lektüre des französ. Werkes „Lettre sur la sculpture" (IV, 1, 120 f.). Er verharrt dabei auf dem oben angedeuteten Standpunkt, denn das hier ausgesprochene Prinzip, daß die Malerei dem Transitorischen mehr verpflichtet sei als die Plastik, ist im Grunde nur eine Anwendung jener obigen Regel: „Eine Person allein und in Ruhe" ꝛc. Wie wäre es dem „Laokoon" zu gute gekommen, wenn auch sein Autor Malerei und Skulptur immer sorgfältiger auseinandergehalten hätte![1])

---

1) Außer diesen tiefergehenden Gegensätzen weisen die Vorarbeiten zum „Laokoon" noch unbedeutendere Kontroversen auf, die sich zum Teil für M. günstiger stellen als für Lessing. In einer Stelle, in der nach **Blümners** Annahme (S. 85 f.) Lessing von M. mißverstanden sein soll, vermag ich dagegen überhaupt keine Differenz zu erblicken. Blümner schließt nämlich aus einer Glosse (Lachm.-Muncker XIV, 359), M. habe die vorhergehenden Worte des Entwurfs so verstanden, als ob Lessing die Schilderung des **pfeilschießenden Pandarus** in der Ilias für malbar hielte. Das wäre denn allerdings ein arges, schier unbegreifliches Mißverständnis; ich glaube aber nicht, daß man es dem Glossator zur Last legen darf. Vielmehr dürfte sich M. in seiner ganzen Bemerkung **in stillschweigender Übereinstimmung mit Lessing** befinden und nur eine **Begründung** des von jenem ausgesprochenen Urteils versuchen. Ich fasse den Sinn seiner Note so auf: Mein Vorredner hat ganz recht, die Pandarusszene ist trotz ihrer dichterischen Schönheiten nichts für den Maler. **Denn** sie ist „ein poetisches Gemälde, dessen Schönheit bloß in einer Folge von Veränderungen besteht"; ein solches aber „kann nur getanzt, nicht gemalt werden". Diese Erklärung hat Lessing denn auch später in den „Laokoon" — siehe Abschn. XV, Lachm.-Muncker IX, 94 — herübergenommen, so daß auch in diesen Worten Mendelssohns eher eine **Anregung** als ein plumpes Mißverständnis zu suchen wäre. Ich halte also jenen Zusatz für eine **erweiternde und begründende Zustimmung**. Fehlt ihm doch auch jedes Wort des Widerspruchs, dem M. sonst keineswegs aus dem Wege geht.

Wir haben somit eine Reihe von Fällen mehr oder minder berechtigter Opposition gegen die Thesen des „Laokoon" kennen gelernt und werden es bisweilen bedauern, daß diese Opposition kein Gehör fand. Fortgerissen von den verführerischen Schlüssen der Abstraktion, unverrückbar sein Ziel im Auge haltend, verlor der Meister der Dialektik bisweilen das warme Gefühl für das Kunstmäßige: daher seine reservierte Haltung gegen alle Allegorie, nicht minder gegen die Landschaftsmalerei, das Historienbild und das Porträt, daher die Ablehnung aller transitorischen Darstellung, daher in gewissem Sinne auch sein Kultus bloßer Formenschönheit, daher endlich die Verwerfung schildernder Poesie sans phrase! Demgegenüber hat Mendelssohn als philosophischer Anwalt der Rechte der Poesie und der bildenden Kunst hie und da einen Standpunkt vertreten, den auch die Nachwelt billigt und behauptet. Oft will es uns scheinen, als ob nur einer glücklichen Vereinigung beider Gegensätze eine definitive und völlig befriedigende Lösung der Probleme zu danken gewesen wäre. War der eine zu zaghaft, so war der andere zu stürmisch; war der eine zu konservativ, so war der andere zu revolutionär!

Eine ganz andere Frage ist es, ob der „Laokoon" mit den Klauseln Mendelssohns etwa eine größere Wirkung getan hätte. Das ist wohl rundweg zu verneinen! Durch die Belastung mit allerlei Einschränkungen, Parenthesen und Ausnahmen würde er an Klarheit, Übersichtlichkeit und unmittelbarer Wirkungskraft eingebüßt haben, was er an Allgemeingültigkeit gewonnen hätte. Es kam aber gerade darauf an, möglichst präzise und entschieden zu sagen was nottat, und der eingerissenen ästhetischen Anarchie durch drakonische Gesetze ein Ende zu machen. Die Kulturmission des Werkes — deren sich Lessings Genius wohl bewußt war — lag gerade in seiner Rigorosität, die mit dem scharfen, aber heilsamen Messer der Kritik die „Poesie" und die „Malerei" von einander trennte. Nur durch die unerbittliche Logik, mit der Lessings „praktischer Scharfsinn" (Herder) die letzten Konsequenzen seiner Grenzbestimmungen zog, wurde die epochemachende, von Geistern wie Goethe so jubelnd begrüßte Wirkung erreicht, während Mendelssohns vermittelnde, rechts und links ausschauende Ansichten nicht geeignet gewesen wären, dem Kunst-Hexensabbat jener Tage zu steuern, so berechtigt und verständig wir sie auch heute finden mögen. (Vgl. Braitmaier II, 218 ff.)

Verlassen wir nun die Vorarbeiten zum „Laokoon" und werfen noch einen Blick auf das Werk selbst! Inwiefern weist der „Laokoon" positive Einflüsse Mendelssohns auf, oder, da sich diese nicht immer beweisen lassen, welche seiner

Ergebnisse finden wir bereits von Mendelssohn ausgesprochen bezw. vorbereitet? Die Antwort ist im wesentlichen bis auf Einzelheiten bereits durch die bisherigen Untersuchungen festgelegt, und es bleibt nur noch Geringes nachzutragen.

Die „Betrachtungen über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste" von 1757, die nachmaligen „Hauptgrundsätze" 2c. enthalten folgende Elemente des „Laokoon":

die Einteilung der Künste nach natürlichen und willkürlichen Zeichen,

die Unterscheidung von Zeichen, die neben einander im Raume, und solchen, die nach einander in der Zeit wirken; ferner

die (auch in den für Lessing niedergeschriebenen Bemerkungen über Burke ausgesprochene) Folgerung, daß sich jede Kunst auf das Gebiet zu beschränken habe, das sie vermöge ihrer Zeichen beherrscht,

und die zweite Folgerung, daß die Wahl eines möglichst günstigen Augenblicks, der das Vergangene und Zukünftige erraten läßt, ein Haupterfordernis jeder Darstellung der bildenden Kunst sei (s. oben S. 54 ff. und 87 ff.).

Damit war das eigentliche Rohmaterial zusammengetragen, mit dem Lessing seinen stolzen Bau ausführte. Fast ein Jahrzehnt vor seinem „Laokoon" bewegt sich eine Schrift genau in dem Ideenkreise, der die unbedingte Voraussetzung seiner Maximen ist. „Es ist," so urteilt Hettner, „eine überraschende, aber eine unzweifelhafte geschichtliche Tatsache, daß der Grundgedanke des Lessingschen Laokoon, die scharfe Betonung des verschiedenartigen Darstellungsmaterials der Dichtung und der bildenden Kunst, nicht von Lessing selbst, sondern von Moses Mendelssohn stammt" („Die dtsche. Lit. im 18. Jh.", II[4], 518). Doch möchte auch ich — in dem vorhin entwickelten Sinne! — den Nachsatz Hettners hinzufügen: „Lessings unentreißbares Verdienst bleibt es, daß er zuerst und allein es verstand, aus dem toten Gestein den zündenden Funken zu schlagen". Ihm gehört die zeit- und zweckdienliche Bearbeitung jenes Rohmaterials, ihm vor allem die Formulierung des Schibboleths: die Gegenstände — wofür allerdings besser stünde: die Mittel — der Poesie sind Handlungen, die der „Malerei" sind Körper; diese schildert Handlungen nur andeutungsweise durch Körper, jene Körper nur andeutungsweise durch Handlungen.

Es läßt sich in jenem Essai von 1757 genau die Stelle angeben, bis zu welcher der „Laokoon" sich ungefähr mit Mendels-

sohns Begriffsbestimmungen deckt. Nachdem eben von der Wahl des günstigsten Moments die Rede gewesen ist, heißt es:

„Wir haben zwar das Gebiet der natürlichen Zeichen für die Grenzen der schönen Künste, und der willkürlichen für die Grenzen der schönen Wissenschaften angewiesen. Man muß aber gestehen, daß diese Grenzen öfters in einander laufen, ja daß sie vermöge der Regel von der zusammengesetzten Schönheit öfters in einander laufen müssen" (I, 294 f.).

Der Leser des „Laokoon" kommt im XVIII. Abschnitt an eine ähnliche Stelle, in der Lessing nach Ableitung der grundlegenden Gesetze ihre Einschränkungen mit folgenden Worten einleitet:

„Doch so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern internstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötigt sieht, friedlich von beiden Teilen kompensiert: so auch die Malerei und Poesie" (Lachm.-Muncker IX, 107 f.).

Das klingt sehr ähnlich, — wie verschieden fahren nun aber beide fort! Von Lessing ließe sich sagen, daß seine Ausnahme nur die Regel bestätige, von Moses, daß seine Ausnahme die eben gewonnene Regel halb und halb aufhebe. Zwar verpflichtet auch er den „Virtuosen", den Übergriff aus einem Kunstgebiet in ein anderes nur mit großer Behutsamkeit zu wagen; zwar ist auch nach ihm der Dichter, der sich mit Vorsatz der nachahmenden Töne befleißigt, in Gefahr, seinem Gedichte ein läppisches Ansehen zu geben, und nur Stümper in der Musik versuchen musikalisch auszudrücken, was mit den Tönen in keiner natürlichen Verbindung steht; zwar warnt auch er den Künstler vor allzu spitzfindigen Allegorieen: — allein wie sehr fehlt es doch noch diesen Gesetzen und Zusätzen an jenen befreienden Gesichtspunkten, deren man damals mehr bedurfte als je, wie sehr leiden sie, als Ganzes genommen, noch an einer rückgratlosen Nachgiebigkeit gegen verschwommene Zeittheoreme, die der ästhetischen Einsicht schadeten und der Kunst zum mindesten nichts nützten!

Es bleiben uns noch einzelne Stellen im „Laokoon" zu verzeichnen, wo wir Lessing in den Fußtapfen seines Freundes wandeln sehen. Im Abschn. XXI begegnen wir dem Begriffe des Reizes, dessen Einführung wir den Verdiensten Mendelssohns zugerechnet haben. Abschn. XXIII und die folgenden gehen sodann auf „gewisse vermischte Empfindungen" ein. Schon der Ausdruck erinnert an die Lieblingsstudien Mendelssohns, und tatsächlich wird denn hier auch wiederholt auf dessen Vorarbeiten hingewiesen. Lessing macht sich seine Definition des

Lächerlichen mit einem Zusatze zu eigen und nimmt Belehrungen über die Natur des Erhabenen, Schrecklichen und Häßlichen entgegen.

Auch die Erörterung des Ekelhaften knüpft an Bemerkungen des „feinsinnigen Kunstrichters“ und Freundes an (Lachm.-Muncker IX, 143). Die erwähnten Bemerkungen stehen im 82. Literaturbrief (IV, 2, 9 ff.) und sind durch eine Note Joh. Adolf Schlegels[1]) zur Batteux-Übersetzung angeregt. Zur ausführlichen Begründung der von Schlegel aufgestellten und von Moses gebilligten These, „daß der Ekel von den unangenehmen Empfindungen, die in der Nachahmung gefallen, schlechterdings auszuschließen sei,“ stellt der Briefschreiber folgende drei Gesichtspunkte auf:

1. Der widrigen Empfindung des Ekels sind am meisten die drei niederen Sinne ausgesetzt, Geschmack, Geruch und Gefühl; dem Gesichte werden ekelerregende Dinge erst durch die Assoziation der Begriffe unerträglich, und endlich kann auch die bloße Vorstellung solcher Gegenstände Widerwillen erregen. Jene drei Sinne haben aber nicht den geringsten Anteil an den Werken der schönen Künste, sondern nur Gesicht und Gehör, die wohl beide „keine eigene ekelhafte Gegenstände“ haben.

2. Während andere unangenehme Vorstellungen nur insoweit Unlust erregen, als wir das Übel für wirklich halten, stellt sich die widrige Empfindung des Ekels schon auf die bloße Vorstellung ein, ob nun der Gegenstand wirklich vorhanden oder nur eingebildet ist. „Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung.“

3. Die psychischen Zustände der Furcht, des Schreckens, Zorns, Mitleidens 2c. sind aus Lust und Unlust gemischt, dagegen erkennt die Seele in der Empfindung des Ekels keine merkliche Beimischung von Lust, vielmehr gewinnt das Mißvergnügen hier die Oberhand.

Mit dem ersten Argument hat es seine eigene Bewandtnis! Ich meine, Zweck und Ziel dieser Ausführungen sind, so richtig sie im Einzelnen sein mögen, nicht ganz klar. Soll damit bewiesen werden, daß die Kunst überhaupt nicht in die Verlegenheit komme, das Ekelhafte darzustellen, da dieses nur für die drei dunklen, kunstfeindlichen Sinne vorhanden sei? Dann würde ja jede weitere Erörterung überflüssig sein, die sich Moses doch selbst nicht erspart! — Oder soll etwa damit gesagt sein, daß sich der Maler die Darstellung des Ekelhaften gestatten könne, da dieses für das Auge nicht eigentlich existiere? Fast scheint es so, da diese Auffassung in dem kurz vorhergehenden Schlegelschen Zitat ebenfalls angedeutet ist, und eine uns bereits bekannte ältere Stelle die Malerei als „die vielleicht einzige schöne

1) Früher noch finden sich derartige Betrachtungen über die Natur des Ekelhaften bei seinem älteren Bruder Joh. Elias, z. B. in der 1742 geschriebenen Abhandlung „Von der Nachahmung“ (Werke, hgr. von Joh. Heinr. Schlegel, 1761 ff. III), 155.



Kunst" bezeichnet, die sich sogar mit ekelhaften Gegenständen abgebe. Das stünde aber im Widerspruch mit der sehr richtigen Bemerkung, daß sogar die bloße Vorstellung des Ekelhaften schon Widerwillen errege. Wenn der Ekel „nicht nur auf der Schaubühne, sondern auch in Beschreibungen und poetischen Schilderungen mißfällt" (IV, 2, 13), um wie viel mehr muß er es in der körperlichen Darstellung der Malerei? Zugegeben, daß derartige Dinge dem Gesichte nur durch eine Ideenassoziation unerträglich werden, so entsteht diese Assoziation doch ebenso schnell und auch mindestens ebenso wirksam wie eine bloße Vorstellung, die durch eine Beschreibung in unserem Bewußtsein erzeugt wird. So hält auch Lessing dafür, daß allenfalls der Dichter das Ekelhafte als Ingrediens des Lächerlichen und Schrecklichen verwenden könne, der Maler es aber völlig zu meiden habe: — eine Ansicht, die wir im allgemeinen teilen werden.

Leidet so das erste Argument jenes Literaturbriefes an Unklarheit, so sind Punkt 2 und 3 um so lichtvoller, und diese Kriterien sind denn auch mit anerkennenden Worten und in wörtlicher Anführung in den „Laokoon" herübergenommen. Jedenfalls ist die interessante und seitdem viel erörterte Frage durch Mendelssohn in Fluß gebracht worden, und es ist ein ehrendes Zeugnis für seine Gründlichkeit, daß alle seine Nachfolger — Lessing, Herder, Kant, Vischer, Rosenkranz u. a. (s. Blümner 667 f. und 669 f.) — an seinen Grundbestimmungen kaum Wesentliches zu ändern fanden. —

So ist der Boden des „Laokoon" mit Mendelssohnschen Gedanken bestellt und befruchtet. Und hätte das Werk die geplanten Fortsetzungen erlebt, so wäre fraglos noch manche seiner Ideen zur Ausgestaltung gelangt, die Lessing jetzt entweder nur gelegentlich und an anderer Stelle behandelt oder ganz hat fallen lassen. Vorbereitet war durch Mendelssohn in zahlreichen Literaturbriefen 2c. der durch die Schweizer herausgeforderte Kampf gegen die falsche Idealschönheit in Epos und Drama, die auf einer mißbräuchlichen Übertragung der Schönheitsgesetze der bildenden Kunst auf die Poesie beruht — so recht ein Thema für den „Laokoon"! —, vorbereitet war insbesondere die Fehde gegen die bei den Poeten noch so beliebten makellosen Charaktere (s. oben S. 29 ff.). Während Lessing diesen Streit nach der ursprünglichen Disposition im IX. Abschnitt aufnehmen wollte, blieb er schließlich ganz der „Dramaturgie" aufgespart, und nur der Nachlaß zum „Laokoon" bietet ein paar Notizen darüber (Lachm.-Muncker XIV, 355, 381 und 412).

Vorbereitet war ferner eine Art Ästhetik der Musik (s. oben S. 70 ff.), der Baukunst (s. oben 95 ff.) und Tanz-

kunst (s. oben 99 ff.) Vortrefflich vorbereitet war endlich eine Betrachtung über die organischen und unorganischen Verbindungen der Künste mit einander, insbesondere über die von Poesie und Musik im Liede und in der Oper (s. oben S. 79 ff., 90, 100 und 103 f.). Lessing trug sich ernsthaft mit dem Gedanken, diese Gesetze zu kodifizieren, aber zu stande gekommen ist auch hier nichts als ein Entwurf, den wir aus dem Nachlaß kennen (Lachm.-Muncker XIV, 430 ff.), und die im Anschluß an J. Ad. Scheibe entwickelte Erörterung über die Zwischenaktssymphonien in der „Dramaturgie".

Sind aber auch nicht alle Keime aufgegangen, so steckt doch in Lessings Werke genug der — von ihm auch gewiß dankbar anerkannten — stillen Mitarbeiterschaft seines unscheinbaren Freundes! Sicherlich ist der „Laokoon" ein unendlich gewichtigeres Zeugnis ihrer gemeinsamen Arbeit, als jenes Erstlingsschriftchen „Pope ein Metaphysiker!", von dem Geschichtsschreiber der Philosophie, Ästhetik und Literatur oft allein zu berichten wissen, wenn sie die geistige Freundschaft beider Männer charakterisieren wollen.

„Hamburgische Dramaturgie."

Weit weniger Beziehungen hat Mendelssohn zu Lessings zweitem kritischen Hauptwerk, der mit dem Mai 1767 anhebenden „Hamburgischen Dramaturgie". Der Grund liegt auf der Hand. An Einsicht in alle Verhältnisse, die mit dem Theater in Zusammenhang stehen, konnte sich der in häuslicher Zurückgezogenheit lebende Philosoph mit seinem Freunde nicht im Geringsten messen. Dazu fehlte ihm sowohl Lessings praktischer Verkehr mit Bühnenangehörigen wie auch dessen angeborene und auf reich entwickelten Instinkten beruhende Liebe zur Kulissenwelt. Wohl aber war Mendelssohn, mit Lessing, Nicolai, Mylius, Sulzer, Ramler, Engel u. a., Mitglied des sogenannten Berliner Montagsklubs, in dessen Diskussionen „die dramatische Kunst nicht übel bedacht wurde;" wohl hat er frühzeitig in eifrigem Briefwechsel mit Lessing das Wesen der Tragödie zu ergründen gesucht, und wurde von diesem während seines zweiten Berliner Aufenthaltes 1758/60 auch zur Besprechung der Idee eines „akademischen Theaters" hinzugezogen (Hans Oberländer, „Die geistige Entwickelung d. dtschen. Schauspielkunst", S. 113). So arbeitete sich Mendelssohn in das Theaterwesen immer fester ein. Bei dem Umfange seiner ästhetischen Studien hat er auch auf diesem Gebiet manches Thema im Voraus gestreift oder durchgesprochen, das uns nun durch die „Dramaturgie" vertraut geworden ist.

Antizipiert war von Mendelssohn in seinen Schriften mancher Gedanke über Wesen und Wert des Genies (s. oben S. 12 ff.), und insbesondere war für Shakespeare schon wacker die Werbetrommel gerührt, lange bevor ihn die „Dramaturgie" auf den Schild erhob (s. oben S. 175 ff.). Und auch dieses zweite Werk klassischer Kritik verschmäht es nicht, auf jene vor einem Dezennium erschienenen „Hauptgrundsätze" zurückzugehen! Knüpft doch die im 70. Stück enthaltene Idee von der Konzentration, zu der alle künstlerische Darstellung gegenüber der unendlichen Mannigfaltigkeit der Natur verpflichtet sei, ganz enge an die von Moses seinerzeit entwickelten Gedanken über idealische Schönheit an (Siehe oben S. 45 f. und Lachm.-Muncker X, 82 f. und 120).

In festem Zusammenhang mit diesem Prinzip fanden wir schon in Mendelssohns Kritiken die Unterscheidung einer realen und ästhetischen Wahrheit und damit eine Opposition gegen die Forderung der Franzosen, daß das im Drama Dargestellte auch historisch im engeren Sinne sei (s. oben S. 53 f.). Auf diesen schon von Mendelssohn festgelegten Grundlagen gelangt nun die „Dramaturgie" zu abschließenden Urteilen und Gesetzen, ähnlich wie sie auch die von Mendelssohn oft und frühe angeführten Argumente gegen die makellosen Charaktere verwertet und erweitert.

Doch gibt es Spuren, die noch viel sicherer auf Moses hindeuten, ohne daß immer sein Name ausdrücklich genannt wäre. Gleich die beiden ersten Stücke besprechen einen der erfolgreichsten Dramatiker jener Zeit, von Cronegk, mit dem sich auch Mendelssohn, teils als Preisrichter der „Bibliothek" (s. IV, 2, 300), teils als Rezensent der Literaturbriefe (IV, 2, 299—311; vgl. 330 ff.) wiederholt und eingehend beschäftigt hatte. Lessings Kritik von „Olint und Sophronia" stimmt in den meisten Punkten mit der fast um sechs Jahre älteren Cronegk-Besprechung der Literaturbriefe überein.[1]) Beide Kritiker — um nur die wesentlicheren Ähnlichkeiten zur Sprache zu bringen — schätzen Cronegk als Dramatiker, aber mehr um seines relativen als absoluten Wertes willen. Beide betonen

1) Das Drama kommt bei M. besser weg als bei Lessing. Bezüglich dieser Abweichungen sei — mit Vorbehalt! — ein Urteil Emil Neidhardts („M. Ms. Anteil an d. Briefen, d. neueste Lit. betr." S. 27 f.) wiedergegeben: „Erwägt man, daß die Abneigung Lessings gegen das Stück vor allem darin wurzelt, daß Cronegk aus dem Triumph der Liebe bei Tasso den der Religion gemacht hat, daß ferner Lessing das christliche Trauerspiel überhaupt verwirft, so will es scheinen, daß hier der Nichtchrist unbefangener urteilt als der Christ. Doch darf man nicht vergessen, daß gerade dem Fernstehenden die Unbefangenheit leichter gemacht ist."



(Lessing allerdings weit schärfer und mit größerer Beweiskraft), daß Cronegk die ihm als Vorlage dienende Episode des Torquato Tasso öfters zu seinem Nachteile verlassen und dadurch statt Verbesserungen Verschlimmerungen geschaffen habe. Beide heben ferner die Güte der moralischen Sentenzen hervor; so sagt Mendelssohn in der Kritik des „Codrus": „Die Sittensprüche des Herrn von Cronegk sind vortrefflich", und Lessing in der von „Olint und Sophronia": „Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite." Indes schränken beide gleich hinterher dieses Lob wieder ein. Jener beanstandet, daß die Absicht frostigen Moralisierens im Drama zu stark hervortrete, dieser tadelt, daß der Dichter öfters auch gefärbtes Glas für Edelsteine und witzige Antithesen für gesunden Verstand dem Hörer einzuschwatzen suche, womit er denn leider bei dem kritiklosen, beifallspendenden Parterre Glück habe (Lachm.-Muncker IX, 191f.). Genau diese Bedenken sprach auch Mendelssohn am Eingange seines Codrus-Referates aus: „Der Beifall des deutschen Parterre ist noch weit unzuverlässiger [sc. als die übertriebenen Lobeserhebungen der Rezensenten]. Eine glückliche Tirade, einige spitzfindige Sittensprüche bringen ihre Hände in Bewegung; sie klatschen, das Volk gähnt, und die wahren Kenner schweigen. Wie wenig kann sich ein Dichter auf einen solchen Beifall zu gute tun!" (IV, 2, 300).

Daß Lessing die Kritiken des Freundes vor Augen hatte oder wenigstens sehr klar im Gedächtnis trug, wird uns endlich fast zur Gewißheit durch ein längeres Stück der „Dramaturgie", das sich sogar im Ausdruck an eine Stelle im 190. Literaturbriefe anlehnt. Lessing bemängelt, daß der Kontrast im Wesen des Helden und der Heldin bei Tasso in der Cronegkschen Dramatisierung vollständig verloren gegangen sei:

„Sie sind beide von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märtyrertum im Kopfe: und nicht genug, daß er, sie für die Religion sterben wollen, auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu. . . . Wenn heldenmütige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehreren sieht, hört man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem Codrus sehr versündigt. Die Liebe des Vaterlands, bis zum freiwilligen Tode für dasselbe, hätte den Codrus allein auszeichnen sollen: er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besonderen Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Elesinde und Philaide, und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird geteilt, und Codrus verliert sich unter der Menge. So auch hier. Was in Olint und Sophronia Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben, für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren" (Lachm.-Muncker IX, 187).

Und 1761 in Mendelssohns Codrus-Kritik hieß es:

„Es herrscht eine unerträgliche Einförmigkeit in den Gesinnungen der handelnden Personen..... Der Hauptvorwurf des Trauerspiels ist der Tod des Codrus fürs Vaterland: Codrus pro patria non timidus mori. Die Bereitwilligkeit, sich dem Wohl des Vaterlandes aufzuopfern, sollte also in dem Charakter des Codrus hervorleuchten und ihn von allen übrigen handelnden Personen unterscheiden. Allein Medon, Elisinde und Philaide sind alle Augenblick bereit, für Athen, für den König und einer für den andern zu sterben.... Der Zuschauer, welchem diese heroischen Gesinnungen beständig vor den Ohren gehen, muß zuletzt das Betragen des Codrus eben nicht außerordentlich finden“ 2c. (IV, 2, 301).[1])

Von Cronegks Lustspiel „Der Mißtrauische“, auf das Mendelssohn gleich im Anschluß an „Olint und Sophronia“ eingeht, spricht Lessing nur beiläufig im 52. Stück bei Gelegenheit der Schlegelschen Komödien. Aber auch hierin schließt

---

1) Keinem Verständigen kann es in den Sinn kommen, in solchen Anlehnungen, auch wenn sie ohne Namensnennung erfolgen, ein Plagiat zu sehen. Das in jeder Beziehung bedauerliche Beispiel Paul Albrechts („Lessings Plagiate“, Hamburg-Leipzig 1890—91, 6 Bände), der unter einem Aufwande außerordentlicher Belesenheit und Gelehrsamkeit und mittels einer völlig krankhaften, ziellos kombinierenden Hyperkritik Lessing als verschmitzten internationalen Literaturdieb hinzustellen suchte, wird allen derartigen Versuchen ein warnendes Exempel sein und in jedem Einzelfalle zur Vorsicht mahnen. Ältere Zeiten dachten eben über Dein und Mein in literarischen Dingen viel unbefangener und milder als wir, und derartige Entlehnungen lassen sich bei den meisten damaligen Schriftstellern nachweisen, ohne daß diese selbst etwas Verwerfliches darin gesehen hätten. — Ist aber andererseits die Beobachtung solcher Beziehungen — vorausgesetzt, daß sie wirklich vorhanden und nicht „konstruiert“ sind — für die Forschung völlig gleichgiltig und wertlos? Insofern sicher nicht, als damit stets der Beweis erbracht wird, daß der betr. Autor die Arbeit seines Vorgängers nicht bloß genau gekannt, sondern auch gebilligt, und zwar soweit gebilligt hat, daß er sie für seine eigenen Untersuchungen verwertete. Dies ist auch der einzige Grund, warum ich solche an sich nicht eben bedeutende Reflexe aus den Schriften Ms. bei Lessing nicht mit Stillschweigen übergehe. Sind sie doch ein Beweis mehr für jene Überzeugung, daß zwischen beiden Männern eine innige Wechselwirkung bestand, und Lessing an dem Freunde, neben seinen humanen persönlichen Eigenschaften, auch seine schriftstellerischen Leistungen schätzte. Offenbar hat er die Kritiken Ms. genau gelesen, und bei der Lektüre hat sich denn dieser und jener Gedanke, zumal wenn er glücklich gefaßt war, unwillkürlich dem Gedächtnisse eingeprägt, bis er eines Tages, mehr oder minder umgemünzt, von neuem reproduziert wurde. Beispiele haben wir schon gelegentlich kennen gelernt, und sie ließen sich noch leicht vermehren, wenn der Nachweis nicht oft gar zu umständlich wäre und einen Raum beanspruchte, der in keinem Verhältnis zum Wert der Sache steht. Wer beide Schriftsteller genau kennt, wird leicht Brücken von Lessing zu M., von M. zu Lessing bauen können! Nur eines, weil schon bei Braitmaier (II, 131) erwähnten Beleges sei noch gedacht: Lessings Worte im 1. Stück: „Eine kleine rührende Erzählung“ 2c. Lachm.-Muncker (IX, 185) könnten in Erinnerung an eine Stelle Ms. über die Dramatisierung der Clementina geschrieben sein (s. IV, 2, 141); derselben Clementina-Kritik verdankt Lessing ja auch eine ziemlich markante Reminiszenz, von der wir im Kapitel über Shakespeare Notiz nahmen (s. oben S. 181 f.).

er sich dem Vorgänger an, der das Lustspiel „kaum mehr als mittelmäßig" befunden hatte.

„Vielleicht", sagt Mendelssohn, „ist der Hauptcharakter keiner glücklicheren Ausführung fähig. Wer Argwohn, Mißtrauen und Menschenfurcht so weit treibt, erregt Widerwillen und beinahe Mitleiden, denn man ist geneigt, seine Schwachheit für einen Fehler des Gehirns zu halten" (IV, 2, 310 f.).

Lessing vergleicht den „Mißtrauischen" mit Schlegels Komödie „Der Geheimnisvolle", da sich deren Helden geistig nahestünden.

„Beide Charaktere aber, oder vielmehr beide Nuancen des nämlichen Charakters können nicht anders als in einer so kleinen und armseligen oder so menschenfeindlichen und häßlichen Seele sich finden, daß ihre Vorstellungen notwendig mehr Mitleiden oder Abscheu erwecken müssen als Lachen" ꝛc. (Lachm.-Muncker IX, 404).

Dieses 52. Stück der „Dramaturgie" ist uns aber in einem anderen Punkte viel wichtiger. Fast alles nämlich, was darin über Schlegel gesagt wird, ist nur ein einziges Zitat aus dem betreffenden Literaturbriefe Mendelssohns. In Übereinstimmung mit ihm versichert Lessing, daß der „Triumph der guten Frauen" eines der besten und überall mit vielem Beifall aufgeführten deutschen Lustspiele sei und den „Müßiggänger" desselben Autors weit übertreffe, und zitiert dann zur Begründung das Urteil eines der „strengsten Kunstrichter": — es ist das (bis auf eine kleine, nur dem Inhalte nach wiedergegebene Stelle) Wort für Wort Mendelssohns 312. Literaturbrief (IV, 2, 455 ff.). Lessing schließt das Stück und damit den ersten Band der „Dramaturgie" mit den schon erwähnten Worten: „Ich freue mich, daß die beste deutsche Komödie dem richtigsten deutschen Beurteiler in die Hände gefallen ist" ꝛc.

Zitat und Anerkennung finden wir auch im 8. Stück beisammen, wo von Heufelds dramatischer Bearbeitung der „Neuen Heloise" die Rede ist. „Ich wünschte", sagt der Dramaturg, „daß Herr Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurteilung dieses Romans in den Briefen, die neueste Literatur betreffend, gelesen und studiert hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen sein" (Lachm.-Muncker IX, 217). Wie schon hieraus ersichtlich ist, teilt Lessing die Meinung Mendelssohns über Rousseaus Werk; er zitiert denn auch aus den Literaturbriefen zwei Stellen, welche die beiden Helden des Romans charakterisieren. Der im folgenden Stück an einem Beispiel aus Heufelds Drama demonstrierte Satz, daß die Pantomime nie bis zum Ekelhaften getrieben werden dürfe, ist, beiläufig erwähnt, ganz im Sinne jener Regeln, die wir aus Mendelssohns 83. und 84. Literaturbrief kennen (s. oben S. 104 f.)

So viel Glück unser Philosoph mit vereinzelten Bemerkungen in dramaturgischen Dingen hatte, so ist er doch in eine wichtige Frage, in die nach dem Wesen der Tragödie im Aristotelischen Sinne, nie tief eingedrungen. Sie gehört zu den ersten Diskussionen der Freunde, und jener ästhetische Briefwechsel aus den Jahren 1756 und 1757 bringt zu ihrer Lösung viel schweres Material zusammen. Allein in diesem Punkte wie in anderen kann sich jene eifrige Korrespondenz nicht rühmen, über tastende Versuche und wiederaufgegebene Hypothesen hinausgekommen zu sein. Wie schon einmal angedeutet, liegt insbesondere ihr Wert für Lessing durchaus mehr in mittelbaren Anregungen als in einer direkten Belehrung und Förderung.[1]) Gleichwohl offenbart sich auch hier einmal der Ausgangspunkt einer Gedankenreihe, die sich bis in die „Dramaturgie" fortspinnt.

In der viel behandelten Frage, welches die spezifisch tragischen Leidenschaften seien, kommt Lessing mit dem sonst so respektierten Aristoteles nicht ins Reine. Wie ihm in den ersten jener Freundesbriefe φοβος noch „Schrecken" bedeutet, so weiß er auch mit dem ἐλεον noch nichts Rechtes anzufangen. „Ich bin hier selbst wider Aristoteles," schreibt Lessing unter dem 17. Dez. 1756, „welcher mir überall eine falsche Erklärung des Mitleids zum Grunde gelegt zu haben scheint. Und wenn ich die Wahrheit weniger verfehle, so habe ich es allein Ihrem besseren Begriffe vom Mitleiden zu danken" (V, 67 f.). — Besagter „besserer Begriff" dürfte in dem Beschluß der Briefe „Über die Empfindungen" enthalten sein. Dort gilt das „Mitleiden" als eine Mischung angenehmer und unangenehmer Empfindungen, „als die Liebe zu einem Gegenstande mit dem Begriffe eines Unglücks, eines physikalischen Übels verbunden, das ihm unverschuldet zugestoßen." (I, 173). Nun erhält das Wort „Mitleiden" in der sogenannten Kapitulation, jener weitschweifigen Briefbeilage vom 14. Mai 1757, noch eine erweiterte Bedeutung, die sich mit dem Begriffe des Mitleids gar nicht mehr deckt. Danach „begreift das Mitleiden als nomen generis alle Modifikationen der Unlust in sich, die wir über eines andern Unlust empfinden." Es gibt somit eine „mitleidige Furcht [so daß die Aristotelische Antithese Mitleid — Furcht ganz hinfällig wird], eine mitleidige Verzweiflung, ein mitleidiges Schrecken, ja sogar einen mitleidigen Zorn u.s.w. (wenn man mir dieses Beiwort erlauben will)" (V, 96). Öffentlich werden diese Gedanken dann in der „Rhapsodie" (1761) in ausführlicher Begründung vorgetragen:

---

[1]) Eine sehr ausführliche Darstellung dieses unfruchtbaren Hin und Her der Anschauungen und Einfälle gibt Braitmaier II, 242 ff.

„Das Mitleiden ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist . . . Da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen, so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegierde und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können? Man sieht hieraus, wie gar ungeschickt der größte Teil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilt. Schrecken und Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eigenen Sohn den Dolch zieht? Gewiß nicht für sich, sondern für den Ägisth, dessen Erhaltung man so sehr wünscht, und für die betrogene Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes ansieht. Wollen wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern Mitleiden nennen, so müssen wir nicht das Schrecken, sondern alle übrigen Leidenschaften, die uns von einem andern mitgeteilt werden, von dem eigentlichen Mitleiden unterscheiden“ (I, 249 f.).

Diese Erklärung nun ist es, die Lessing in wörtlicher Anführung in das 74. Stück seiner „Dramaturgie“ aufnimmt und dann im folgenden gewissermaßen sanktioniert: „Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben: ich kenne jenes Verdienste um die Lehre von den vermischten Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur ihm zu danken. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im ganzen ungefähr empfunden haben: wenigstens ist es unleugbar, daß Aristoteles entweder muß geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern, erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen; oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem andern mitgeteilt werden, unter dem Worte Mitleid begriffen“ (Lachm.-Muncker X, 101. Vgl. hierzu H. Baumgart, „Hdb. d. Poetik“, S. 499 f).

Von vornherein also, von den Jugendbriefen her bis zu dem klassischen Werke von 1767/68, schließt sich Lessing in der Entwickelung des Begriffs vom Mitleid enge an Mendelssohn an. Nur geht er jetzt in der Auffassung des φοβος entschieden über Mendelssohn hinaus. Er zeigt, daß φοβος nur mit „Furcht“ und nicht mit „Schrecken“ übersetzt werden, und daß „Furcht“ in der Aristotelischen Verbindung „Furcht und Mitleid“ nicht eine bloße Modifikation des Mitleids sein könne, sondern F u r c h t f ü r u n s s e l b s t oder gleichsam das auf u n s s e l b s t bezogene Mitleid. Diese treffliche und naheliegende Erklärung hat Men-

delssohn nie gebilligt (s. IV, 1, 279 f.; V, 181; I, 250 Anm. Vgl. Braitmaier II, 265). —

Auch im folgenden finden wir manchen Gedanken aus den Briefen „Über die Empfindungen“ verarbeitet, aus deren Beschluß noch ein Stück zitiert wird (s. Lachm.-Muncker X, 109).

Endlich wären noch ein paar Hinweise auf Mendelssohn aus Lessings

Literaturbriefen

zu erwähnen. Beidemal handelt es sich um Wieland. Einmal kritisiert Lessing dessen „Plan einer Akademie zur Bildung des Verstandes und Herzens junger Leute“ und entlehnt dabei, wie er selbst sagt, „die wichtigsten Bemerkungen von dem gemeinschaftlichen Freunde, dem Herrn D.“ (Lachm.-Muncker VIII, 21; vgl. 23 und 25). Interessanter ist die Besprechung der „Johanna Gray“, der in demselben Jahre schon eine Kritik Mendelssohns in der „Bibliothek“ vorangegangen war (IV, 1, 484 ff.). Wie über Cronegk und Schlegel stimmen auch hier die kritisierenden Freunde in allem wesentlichen überein: der Mangel an Handlung und die Überfülle vollkommener Charaktere werden getadelt, des Dichters Freiheit gegenüber seinem historischen Material verteidigt. Nur ist Moses, dem die heroische Größe des Helden doch zu sehr imponiert, weit vorsichtiger und milder, als der temperamentvollere Freund. An zwei Stellen nimmt Lessing auf seinen Vorgänger in lobendem Sinne direkt Bezug (Lachm.-Muncker VIII, 167 f. und 169 f.).

Mendelssohn und Herder.

Herders Lob und Kritik.

Vielleicht nicht so aufrichtig wie von Lessing, aber desto eifriger und redseliger wird Moses Mendelssohn von Herder verehrt. Selten läßt sich dieser in seinen Schriften eine Gelegenheit entgehen, unserem Philosophen Lob und Preis zu singen, und das erscheint um so bemerkenswerter, als Herder sonst ein gar streitbarer und hitziger Kopf war, der wenige bedeutende Zeitgenossen mit einem polemischen Ausfall verschonte. Was ihn zu Mendelssohn hinzieht, ist die Gesamtpersönlichkeit des schriftstellernden Weltweisen, und so findet er für alle seine Schöpfungen Worte beredten Lobes, die man heute

bisweilen überschwänglich oder auch wohl ganz unbegreiflich finden wird. In der Vorrede zur Gedächtnisschrift „Über Th. Abbts Schriften" preist er den „Phädon" (Suph. II, 253 f.), aber ebenso preist er den Weisen, der die Einleitung zu Manasse Ben Israel und die Anmerkungen zu Abbts freundschaftlicher Korrespondenz geschrieben (Suph. XV, 129 ff.). Am höchsten steigt sein Enthusiasmus für den Stilisten und Kritiker, wovon wir schon früher einige Proben gehört haben (s. oben S. 162 f. und 164). Er geht darin soweit, Mendelssohns Kritik in den Literaturbriefen über die Lessings zu stellen, und das übrigens schon zu einer Zeit, als er nur die Zeichen Fll. D. usw. kannte (vgl. Haym, „Herder" I, 125 f.). „Seit Lessings Rücktritt", so sucht B. Suphan diese zunächst so befremdliche Tatsache zu erklären, „mehrten sich in den Literaturbriefen die theoretischen Abhandlungen, die sich nur äußerlich der Briefform anglichen; die besten Beiträge Mendelssohns und Abbts sind von dieser, der Anlage der Literaturbriefe so wenig entsprechenden Art. Diese aber waren es eben, welche den in Kants Schule zu philosophischer Spekulation unwiderstehlich angeregten Jüngling anzogen. Die in seinen ältesten Studienheften erhaltenen Exzerpte beweisen unverkennbar, daß weit weniger die Briefe Lessings auf ihn gewirkt haben, als die Beiträge Abbts und Mendelssohns" (Suph. I, XXV).

Ein gleiches beweisen seine eigenen Urteile über die Literaturbriefe. So schreibt er in der II. Sammlung der Fragmente (1767): „Feurig stieß Fll. an, der philosophische D. griff ins Rad, um es im Schwunge zu mäßigen" (Suph. I, 250). In dem „Ersten Wäldchen" (1769) nennt er Mendelssohn „den ersten ihrer [der L. B.] Verfasser an gründlicher Philosophie" (Suph. III, 47), und im zurückbehaltenen „Vierten Wäldchen" findet sich die schon oben S. 164 zitierte Stelle, in der er ihm als den „unparteiischesten und gleichsten Philosophen" der Literaturbriefe rühmt (Suph. IV, 148). Am Schluß der II. Sammlung der Fragmente nennt er Moses — Lessing nicht! — unter den Kunstrichtern, „mit denen er sich über seine Schriften, wie durch ein öffentlich Kommerz, gern besprechen möchte" (Suph. I, 356). Gilt er ihm doch, um noch einige Lobsprüche anzuführen, als einer der erleuchtetsten Köpfe seiner Zeit: seine Abhandlungen stellt er neben die Winckelmanns und Hagedorns und spricht von deren aller „dringender Kürze und schöner Gründlichkeit" (Suph. I, 145 s. auch oben S. 4). „Nun sollte ich mein Fragment", heißt es ein andermal, „mit den wahren und gründlichen Bemerkungen unsers philosophischen D. krönen, ob wir ohne Worte denken können, von der Notwendigkeit der symbolischen Kenntnis, von Leibnizens allgemeiner

philosophischen Schrift und Sprache und andre Materien, die ich in einer Abhandlung vorausschicken müßte, aber in Fragmenten von dieser Art bloß zitieren darf: denn vielleicht sind mehrere, die mit mir von diesem Weltweisen denken, was dort Antimachus zum Plato sagte, da dieser seinen ganzen Lehrsaal füllte: Plato ist mir statt vieler! Die werden hier meine Fragmente aus der Hand legen und die zitierten Stellen lesen" (Suph. I, 421 f.) „In der Seelenlehre haben Mendelssohn und Sulzer so manche Paradoxe insonderheit im Felde dunkler und verworrener Ideen aufgeklärt" (Suph. IV, 12; vgl. XXII, 95). „Auch forthin" — so heißt es noch 1800 in der „Kalligone", 14 Jahre nach Mendelssohns Tode — „darf niemand sich einer Sprache schämen, in der Lessing und Mendelssohn schrieben" (Suph. XXII, 305).

Auch fehlt es nicht an günstigen Einzelkritiken der hauptsächlichsten Abhandlungen. „Moses Mendelsohns Briefe bestimmen den Unterschied zwischen Schönheit und Vollkommenheit, zwischen dunkelm, klarem und deutlichem Vergnügen, zwischen Beitrag des Körpers und der Seele zu angenehmen Empfindungen näher als Sulzer und ergänzen seine Theorie, wo er, was nicht Schönheit ist, zu Schönheit macht, scharfsinnig und mit der Miene des liebenswürdigsten Enthusiasmus. Sie und die Rhapsodie, die auf sie folgte, umfassen den Menschen in seinem weiten Inbegriff vermischter Natur und gäben, noch genauer nach Quantität bestimmt, eine sehr philosophische Theorie der vermischten Empfindungen." . . . . (Suph. IV, 147). Wie sehr sich Herder in die Ideen dieser Schriften versenkte, lehren beispielsweise die aus den Jahren 1768—69 stammenden Studien und Entwürfe zur „Plastik." Wir finden da Exzerpte und Betrachtungen zur „Plastik aus und nach Moses", die sich enge an die „Briefe" anschließen (Suph. VIII, 110 f), und auch in der vollendeten „Plastik" sowie im zweiten Stück über Th. Abbts Schriften (Suph. II, 306 ff.), werden wir noch bisweilen an Mendelssohns Jugendwerk erinnert (vgl. VIII, 161; dazu VIII, 666 Anm.).

Das Zusammenfassende, was Herder über die „Hauptgrundsätze" zu sagen hat, kennen wir bereits (s. oben S. 42); es steht wie das Resumé über die „Briefe" und die „Rhapsodie" in dem gegen Riedels Schicht- und Sammelwerk gerichteten „Vierten Wäldchen." Wie eifrig ist er hier bemüht, „die philosophischste Abhandlung über den Grundsatz der schönen Künste" (Suph. IV, 49) gegen die Mißverständnisse und Korrekturen Riedels in Schutz zu nehmen! (Vgl. Suph. IV, 34, dazu eine Anm. des Herausgebers S. 487; ferner IV, 46, 137, 153, 178, 181, 187).

Zur Abhandlung über das Erhabene und Naive liegen nur zerstreute und gelegentliche Bemerkungen vor (z. B. Suph. II, 351; III, 270; IV, 182). —

Der so oft und verschiedenartig ausgesprochenen Anerkennung für die Mendelssohnschen Arbeiten entspricht auch ihre Benützung und Verwertung.[1]) Es dürfte keinen Autor geben — Abbt allenfalls ausgenommen — der insbesondere die

Fragmente „Über die neuere deutsche Literatur"

so befruchtet und angeregt hat, wie Mendelssohn. Eine lange Reihe seiner Äußerungen aus den Literaturbriefen wird hier angeführt, bestätigt, erläutert, umschrieben, fortgeleitet oder — selten genug! — befehdet. „Er [Herder] verhält sich," sagt Haym I, 126, „zu Mendelssohn fast durchaus wie ein Lernender, von dem er nur mit Schüchternheit abweicht und mit dem zusammenzustimmen ihm als Beweis gilt, daß er sich auf der richtigen Fährte befinde." Seine Zitate und Besprechungen beziehen sich namentlich auf Mendelssohns Bemerkungen über die Vorbildlichkeit der Alten (IV, 1, 569 f. — Suph. I, 162), die deutsche Sprache (IV, 2, 158 f. — Suph. I, 198), die elenden Dichter und Philosophen (IV, 2, 342 — Suph. I, 421), die Theorie der Ode (IV, 2, 431 — Suph. I, 463 ff.), die Form der Didaktik (IV, 2, 159 und 168 — Suph. I, 469 f.) und das Wesen des Genies (IV, 2, 46 ff., 335 ff. — Suph. I, 524; vgl. Suph. V, 285). Kleinere Differenzen entstehen in Bezug auf Hamann (Suph. II, 24) und die Karschin (Suph. II, 180), und lediglich jene allgemeinen Bemerkungen der Literaturbriefe über die Komödie, die Lessing anstandslos in die „Dramaturgie" herübergenommen hatte, geben zu einer lebhafteren — übrigens nie veröffentlichten — Entgegnung Anlaß (Suph. II, 217 ff.).

Eine längere, recht fruchtbare Betrachtung fordern der 85. und 86. Literaturbrief mit der Kontroverse gegen die Schlegelsche Auffassung der Schäferpoesie heraus (IV, 2, 18—28; Suph. I, 337—350). Der sinnreiche M., schreibt Herder, mag als Beobachter Recht haben, in der Anwendung bleiben einige Bedenklichkeiten. — In der Tat gelingt es dem Fragmentisten, die Schlegel weit überholende, aber immer noch zu schematische Idyllentheorie Mendelssohns zu korrigieren und sie, nach einem Ausdrucke Hayms, wie ein geliehenes Kapital zu benützen, das erst in der Hand des Borgers Gewinn abwirft. Insbesondere wird man ihm Dank wissen, daß er gegen Moses,

---

1) Einzelne Übereinstimmungen und Beziehungen sind schon gelegentlich erwähnt worden: s. oben S. 13[1], 67, 81[1], 93, 101 f., 128[1], 136[1], 144[1], 146—148, 153, 162 ff., 172 ff., 179[1], 182 f., 184[1], 189, 199, 201[1], 202 und 208.

der sich hier für „höchst verschönerte“ Leidenschaften und Empfindungen begeistert und sich dadurch in Widersprüche verwickelt, dessen eigene bessere Einsicht ins Feld führt: „Aus eben den Ursachen, warum derselbe Kunstrichter von der Bühne und aus der Epopee das Ideal der Vollkommenheit verbannen will, verbanne ich's aus Arkadien; es schafft Unfruchtbarkeit, Einförmigkeit und schränkt die Erfindung ein“ (Suph. I, 341). Daß aber auch Herder in Mendelssohns Idyllentheorie einen großen Fortschritt gegenüber den sehr oberflächlichen und allgemeinen Untersuchungen Joh. Ad. Schlegels sah, spricht er in der einige Jahre später für die „Allg. dtsche Bibl.“ geschriebenen Kritik der verbesserten Batteux-Übersetzung aus, wo er seinen Lieblingsphilosophen zugleich gegen unbegründete Angriffe freundlich genug in Schutz nimmt (Suph. V, 286—288).

Mit jenen oft wiederholten Argumenten gegen die moralischen Charaktere hatte Mendelssohn einen besonders tiefen Eindruck auf Herder gemacht. Fast wären sie der Ausgang für eine interessante Monographie geworden, von der wir nun nicht viel mehr als eben das Thema wissen. Es heißt nämlich in der II. Sammlung der Fragmente:

„Zufolge der Bemerkungen der Literaturbriefe über das Ideal und die vollkommenen dramatischen und epischen Charaktere (Bemerkungen, die ich sehr schätze) hatte ich hier eine Abhandlung über das Ideal der Griechen in jeder Dichtart eingerückt, und mit dem Ideal unserer ausgearteten Zeit verglichen: bei der zweiten Umarbeitung meiner Fragmente vermehrte ich sie; allein bei der dritten — ließ ich sie aus, weil sie mir noch selbst auf seiten der Griechen zu wenig genug tat und auf seiten unsrer notwendig hie und da frei werden mußte“ (Suph. I, 295; vgl. Suph. III, 79f.).

Noch bemerkenswerter ist ein Aufsätzchen, welches sich im zweiten, handschriftlich hinterlassenen Stücke des literarischen Abbt-Denkmals findet: „Anhang über Abbts Beweis, daß die vollkommen sittlichen Charaktere Ungeheuer der Bühne sind.“ Es lautet:

„Der philosophische D. hatte sich von Zeit zu Zeit wider das moralische Ideal in der Poesie, wider die vollkommenen sittlichen Charaktere derselben mit so deutlichen Gründen erklärt und seine Gründe mit den Meinungen und Beispielen andrer befestigt, daß ich es nie habe begreifen können, wie dem ohngeachtet die schweizerischen Kunstrichter gegen diese so überzeugenden Gründe taub blieben. Hätte ein andrer, der nicht diese philosophische Mäßigung besessen, so viel Recht und so viel Widerspruch gehabt: welche Schadloshaltung hätte er sich mit den erbärmlichen moralisch vollkommenen Schweizertragödien geben können! Aber der Philosoph, der Gründe gesagt hatte, suchte, um das Vorurteil des gemeinen Geschreis wenigstens zu überreden, Autoritäten. Abbt will einen förmlichen Beweis geben, daß solche Idealgespenster Ungeheuer der Bühne wären; ich glaube nicht, daß ihm das Förmliche der Demonstration gelungen, und daß das Materielle des Beweises, der Grund selbst, von Moses in dem ersten Briefe hierüber schon besser gesagt war. Nach der

förmlichen Weise Abbts .... kann man alles beweisen, wenn ich bloß auf die Form sehe; und das Treffende des einfältigen Grundes gehört, wie gesagt, Moses. Ich wollte also, daß jemand sich dieser Materie von grundaus annehme: denn überall in Werken des Geschmacks und der Dichtkunst, bei Gemälden und Münzen sogar ist dies moralisch vollkommene Ideal der schädliche Lieblingsgötze unsrer Zeit geworden" (Suph. II, 319f.).

Aber nicht nur Stellen mit so direkter Beziehung, wie die eben zitierte, geben uns die Gewißheit, daß Herder über diesen Punkt, wie auch im allgemeinen über das Verhältnis von Kunst und Moral, einer Meinung mit Mendelssohn war. Vielmehr kann man sagen, daß er sich seinen Lieblingsphilosophen überall zum unmittelbaren Vorbilde wählte, wo er in der damals recht zeitgemäßen Frage etwas zu sagen hatte. Nur freilich, daß er im Sinne Kants mehr das negative Moment, die Gegensätzlichkeit ethischer und ästhetischer Zwecke, in den Vordergrund rückt, während Moses seiner ganzen Natur nach darauf bedacht war, diese beiden souveränen, aber keineswegs feindlichen Reiche durch eine annehmbare Allianz gegenseitig zu verpflichten und zu stärken. Schon jene eigentümliche, auch von Herder beliebte Phrase von der „poetischen" und speziell „theatralischen" Sittlichkeit, die eine andere sei als die des praktischen Lebens, muß uns lebhaft an Moses erinnern (s. oben S. 25ff.), und eine Kritik wie die der „Versuche aus der Literatur und Moral" von Clodius (Suph. II, 145ff.) enthält eine ganze Reihe von Sätzen, die ebensogut von Mendelssohn geschrieben sein könnten. Herder fragt, was der Leser von einem Buche, welches das Problem „Sittlichkeit — dichterische Anschauung" zu lösen sucht, eigentlich zu erwarten habe:

„Wie jede Dichtungsart eigne Sittlichkeit habe, und das Anakreontische Lied, die Pindarische Ode, das griechische Heldengedicht und Trauerspiel eigene Sitten erlaube und so gar fodre? — Betrachtungen, die in das Wesen der Poesie uns tiefer einschauen ließen und insonderheit vielen Vorurteilen zuvorkämen, wenn sie Theatersitten von Sitten der Moral und des gemeinen Lebens unterschieden." (Suph. II, 147.)

Er verwahrt den Dichter energisch dagegen, daß man von ihm Moral zu erwarten habe: kein Verbrechen ist es, unmoralische Sitten poetisch, theatralisch zu schildern; aber moralische Sitten unpoetisch, der Dichtungsart, dem Ort, dem Zweck ungemäß zu schildern — das sei ein Verbrechen.

„Wer kann ein Buch über die Sitten der verschiedensten Dichter schreiben, ohne auch nur mit einem Blick jeder Zeit, jeder Dichtungsart ihre eigene poetische Sittlichkeit anzumerken?" (Suph. II, 148f.)

Weiter nimmt er Homer in Schutz, daß er lasterhafte Charaktere und böse Leidenschaften schilderte und schildern mußte.

„Wer Sittensprüche lesen will, lese Sittensprüche!" „Phantasie und Leidenschaft, die zwo Führerinnen des Dichters, wenn man ihn an sich betrachtet, reißen aus den engen Schranken des Wahren und

Sittlichguten heraus, in Wundergegenden, in eine Zauberwelt, in ein Chaos des Ungewöhnlichen und Rührenden; was groß, neu und die Seele erregend ist: das bildet die Sitten des Dichters. Diese Sitten, mögen sie sich auch über die Sitten der Lebenden, der historischen Welt heben, auch von strenger Moral ausschweifen — ein historisches Sittengemälde wollte der Dichter nicht geben: denn Größe und Stärke ist ihm statt Reinigkeit der Seele, und das Wunderbare statt der gewöhnlichen Wahrheit" (Suph. II, 151). —

Von den

„Kritischen Wäldern"

kommt für uns vornehmlich der erste Teil, der sogenannte Antilaokoon, in betracht. Gleich im 5. Abschnitte begegnen wir Mendelssohnschen Anschauungen über die Illusion (s. darüber oben S. 146 ff.), über die Darstellung des Entsetzlichen und des körperlichen Schmerzes sowie über die Natur des Ekelhaften: — Betrachtungen, die sich an den 82.—84. L. B. anlehnen (Suph. III, 45 ff.). Sehr hübsche Fortleitungen von Mendelssohns Gedanken über das Ekelhafte in der Kunst bietet dann noch der 22. Abschnitt (Suph. III, 180 ff.).[1])

Noch interessanter gestalten sich aber die Beziehungen Herders zu Moses, sobald die Sphäre der eigentlichen Laokoonprobleme berührt wird. Zu all diesen Fragen verhält sich nämlich Herder ganz ähnlich wie Moses: Er ist, wie ihn sein Biograph treffend kennzeichnet, in seinem kritischen Wäldchen mehr ein anregender als ein einschärfender Lehrer. „Die praktische Zuspitzung der Untersuchung ist ihm Nebensache; eine so unmittelbare Wirkung wie Lessing hat er mit seiner Schrift nicht geübt, wie er sie nicht beabsichtigt hat. Überall geht er über die stark markierten Striche der Lessingschen Grenzbestimmungen hinaus und zeigt, wie sie bald hier, bald da ein wenig gebogen werden müssen . . . Mit bald mehr bald weniger Grund überschreitet er auf solche Weise die zu eng gezogenen Bestimmungen seines Vorgängers" (Haym I, 244). Diese Charakteristik wäre unvollständig, wenn wir nicht noch folgende Note hinzufügten: „Er will meistens die Behauptungen seines Vorgängers nur „einschränken", aber indem er sie einschränkt, macht er sie so weitherzig, daß sie an Wahrheit vielleicht gewinnen, an Bestimmtheit verlieren" (Haym I, 233).

Wir haben gesehen, daß diese Merkmale fast genau auch auf Moses zutreffen. Und so hören wir denn auch von beiden, selbst wo eine direkte Beeinflussung ausgeschlossen ist, denselben Widerspruch gegen den „Laokoon", ja wohl auch ein und die-

---

1) Auch die „Plastik" von 1770 geht hierin auf den „Berlin. Philosophen" zurück und läßt dessen Theorie „in ihrem völligen Werte" gelten (Suph. VIII, 146 f.). Vgl. endlich noch die „Kalligone" (Suph. XXII, 31 f.).

selbe Begründung ihres gemeinsamen Widerspruchs. Ein solches Zusammengehen kann nicht zufällig sein. Es ließe sich vielleicht schon hinlänglich aus der Bedeutung erklären, die der übermäßig verehrte Moses allmählich für Herders Geistesleben gewann und die überall da in die Erscheinung treten mußte, wo beide dasselbe Feld bestellten; mehr aber noch aus der natürlichen Wahlverwandtschaft beider Männer, die an durchdringendem Scharfsinn dem Laokoonverfasser unterlegen waren, ihn aber, wenn man so sagen darf, an peinlich abwägender Gerechtigkeit und vielleicht auch an künstlerischem Feingefühl übertrafen.

Als Beweis ihrer Waffenbrüderschaft könnte uns schon die gemeinsame Stellungnahme gegen Lessings Ansichten über das Transitorische und die Schilderungsfähigkeit der Poesie dienen (vgl. oben S. 202 u. 201[1] mit Suph. III, 74 ff. u. 155ff.). Viel näher berühren sich aber der Glossator des Laokoonentwurfs und der Kommentator des fertigen Werkes in zwei anderen Fällen. Einmal in der Streitfrage nach dem Sinn der Wolke bei Homer. Lessing hält nach dem Entwurf das Einhüllen in Nacht und Nebel lediglich für eine poetische Redensart im Sinne von „Unsichtbar machen". Mendelssohn dagegen vertritt in einer kleinen Anmerkung den heute allgemein geteilen Standpunkt, daß die Wolke keineswegs nur ein symbolischer, sondern ein natürlicher Ausdruck einer naiv-sinnlichen Poesie sei (Lachm.-Muncker XIV, 361 f.). Nichtsdestoweniger blieb Lessing bei seiner Auslegung und nahm sie samt Beispielen in den „Laokoon" hinüber (Lachm.-Muncker IX, 85 ff.). Hätte er sich von dem Freunde überzeugen lassen, so wäre ihm die Polemik Herders, der seine Wolkentheorie als eine Ketzerei an Homer bezeichnete, erspart geblieben. Auch Herder bekämpft nämlich im 13. Abschnitte seines „Antilaokoon" die Ansicht, daß jene Verschleierung nichts als eine bloße Phrase, eine Wortblume sein solle. „Homer wird auf solchem Wege einer der nüchternen Dichter unserer Zeiten, die prosaisch denken und poetisch sprechen, deren gradus ad Parnassum die Zauberkammer ist, ihre Gedanken der Prosa in eine Sprache des Dichters, in poetische Redarten zu verwandeln. . . . Nein! Homer weiß von Redarten nichts, die nichts als solche wären. Der Nebel, in den die Götter hüllen, ist bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren seiner Fiktion, mit zum epischen μῦθος seiner Götter gehört" (Suph. III, 105 f.).

Auch die andere von Herder widerlegte, erst im „Laokoon" auftauchende Behauptung, daß Unsichtbarsein der natürliche Zustand der Homerischen Götter sei, wäre von Lessing wohl kaum aufgestellt worden, wenn er jener Randnote Mendelssohns Beachtung geschenkt hätte. Denn schon hier wird hervorgehoben,

daß sich die Götter selbst „gar wohl diesem sichtbar, jenem unsichtbar machen könnten.“ „Daher läßt Homer die Minerva, wenn sie nur dem Achilles allein erscheinen will, sich in keine Wolke einhüllen. Wäre diese Wolke ein bloß symbolisches Zeichen, so hätte es Homer auch bei dieser Gelegenheit gebraucht.“ Das klingt wie eine Vorwegnahme des Herderschen Satzes: „Sind die Götter unter sich, so sind sie auch unter sich sichtbar; sollen sie aber unter Menschen wirken — unerkannt oder erkannt, danach richtet sich das Schema ihrer Erscheinung“ (Suph. III, 110; vgl. Haym I, 237 f. Blümner, S. 87 und 581 ff.).

Eigenartig und bestimmt führt uns ferner der 16. Abschnitt des „Antilaokoon“ in Mendelssohns Gedankenkreise. Hier versucht Herder seine Kraft an den Grundpfeilern der Lessingschen Ästhetik — mit wechselndem Glück! Was man dieser Kritik u. a. als positives Verdienst angerechnet hat (Haym I, 244 f.), ist die Bemerkung, daß die artikulierten Töne in der Poesie nicht dasselbe Verhältnis zu dem Bezeichneten haben, wie in der Malerei Figuren und Farben. Will man Koexistenz und Sukzession, fährt Herder fort, Wirkung in der Zeit und im Raume konfrontieren, so wähle man, nicht wie Lessing, Malerei und Poesie, wovon die erste durch natürliche, die andere durch willkürliche Zeichen wirkt, sondern Malerei und Musik.

„Um diesen Unterschied deutlicher zu machen: muß eine Vergleichung zwischen zweien durch natürliche Mittel wirkenden Künsten gemacht werden, zwischen Malerei und Tonkunst. Hier kann ich sagen: Malerei wirkt ganz durch den Raum, so wie Musik durch die Zeitfolge. Was bei jener das Nebeneinandersein der Farben und Figuren ist, der Grund der Schönheit, das ist bei dieser das Aufeinanderfolgen der Töne, der Grund des Wohlklanges“ (Suph. III, 136).

Genau auf denselben Vorschlag ist bereits Mendelssohn verfallen. Wo der Lessingsche Entwurf Malerei und Poesie gegenüberstellt, schreibt er nämlich die Note hinzu:

„Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerei. Jene bedient sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmet aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik und einige mit der Malerei gemein. Ihre Zeichen sind von willkürlicher Bedeutung, daher drücken sie auch zuweilen nebeneinander existierende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingriff in das Gebiet der Malerei zu tun (Lachm.-Muncker XIV, 344)

Eine solche Übereinstimmung ohne die Möglichkeit äußerer Abhängigkeit ist doch höchst bemerkenswert. Wie einverstanden wäre Herder mit der Zwischenbemerkung Mendelssohns gewesen! Enthält sie ja, wie noch manche andere Glosse, im Keime auch den dankenswerten Hinweis Herders, daß die Unterscheidung von bildender Kunst und Poesie, die Festlegung ihrer Grenzen, Rechte und Pflichten, nur mit Hilfe der Tonkunst zu fruchtbarem Abschluß gelangen könne, weil die Poesie sowohl einen maleri-

schen wie musikalischen Bestandteil habe und erst beide zusammen ihr Wesen erschöpften. Beide Männer teilten im Grunde die Überzeugung, daß sich nur aus dem Vergleich aller Künste mit allen die Sondergesetzgebung der einzelnen herleiten ließe. Herder führt das im 16. Abschnitte aus, und Mendelssohn gibt aus diesem Grunde am Schlusse seiner Laokoonnoten, die schon im Einzelnen viel auf die von Lessing beiseite geschobenen Künste, zumal auf Musik und Tanzkunst, bezug nehmen, noch eine Kritik des Kunstsystems. Dieses Resumé konnte Herder nicht kennen; wohl aber mochten bei ihm auch hier die „Hauptgrundsätze" nachwirken, an die noch manches Schlagwort des 16. Abschnittes erinnert und die ebenfalls nicht bloß Poesie und Malerei, sondern das Ensemble der Künste zum Ausgangspunkt ästhetischer Deduktionen wählen.

Mendelssohn und Kant.

Auch für das Verhältnis Kants zu unserem Philosophen ist die erste Stimme, die gehört werden muß, die der Achtung und Verehrung. Wir wissen, welche rühmliche Stellung Kant dem Stilisten Mendelssohn zuwies (s. oben S. 162), und nicht viel anders dachte er, wie wir aus seinen Briefen[1]) ersehen, über den Philosophen. In einer Zeit, als ihn noch die Fundamentierung seines kritischen Lehrgebäudes beschäftigte, sprach er Moses als einen der Meister an, denen die Vollbringung des großen Werkes, dessen Umrisse seinem geistigen Auge vorschwebten, am besten gelingen könnte: „Solchen Genies wie Ihnen, mein Herr," schreibt er am 8. April 1766, „kommt es zu, in dieser Wissenschaft [„der Metaphysik"] eine neue Epoche zu machen, die Schnur ganz aufs neue anzulegen und den Plan zu dieser noch immer aufs bloße Geratewohl angebauten Disziplin mit Meisterhand zu zeichnen" (Ros. u. Schub. XI, 1, 8). Ja, er fordert ihn förmlich zur Mitarbeit auf: „Ich schicke mich allmählich an, so viel als meine übrigen Zerstreuungen es erlauben, diese Versuche der öffentlichen Beurteilung, vornehmlich aber der Ihrigen vorzulegen, wie ich mir denn schmeichle, daß, wenn es Ihnen gefiele, Ihre Bemühungen in diesem Stück mit den meinigen zu vereinigen (worunter ich die Bemerkung ihrer Fehler

1) M. Kronenberg, „Kant", [2]1904, S. 62: „Bereits vor 1770 hatte auch der Briefwechsel Kants mit Mendelsohn begonnen, der bis zum Tode des letzteren im Tone der größten gegenseitigen Wertschätzung fortgeführt wurde.

mit begreife), etwas Wichtiges zum Wachstum der Wissenschaft könnte erreicht werden" (Ros. u. Schub. XI, 1, 9). Und auch nach dem Erscheinen der „Kritik der reinen Vernunft", als Mendelssohn schon längst erkannt hatte, daß er nicht mehr im stande sei, an dem gewaltigen und heilsamen Zerstörungswerk des „alles zermalmenden Kant" teilzunehmen, sucht dieser von neuem den Mann, dessen persönlichen Verkehr er über alles schätzte[1]), wenigstens für die Kritik und Nachprüfung seiner Resultate zu gewinnen: „Wie wäre es aber, mein verehrter Herr, wenn Sie, gesetzt Sie wollten sich nicht weiter mit schon zur Seite gelegten Sachen selbst beschäftigen, Ihr Ansehen und Ihren Einfluß dazu zu verwenden beliebten, eine nach einem gewissen Plane verabzuredende Prüfung jener Sätze zu vermitteln und dazu auf eine Art, wie sie Ihnen gut dünkt, aufzumuntern." .... „Zu diesen Untersuchungen würde ich gern an meinem Teile alles Mögliche beitragen, weil ich gewiß weiß, daß, wenn die Prüfung nur in gute Hände fällt, etwas Ausgemachtes daraus entspringen werde. Allein meine Hoffnung zu derselben ist nur klein. Mendelssohn, Garve und Tetens scheinen dieser Art von Geschäften entsagt zu haben, und wo ist noch sonst jemand, der Talent und guten Willen hat, sich damit zu befassen?" (Ros. u. Schub. XI, 1, 14 u. 15 f.). So schrieb der Weltweise an Mendelssohn unter dem 18. August 1783, nachdem er erst einige Tage vorher fast mit denselben Worten auch gegenüber Garve diesen selbst, Moses und Tetens als die einzigen Männer bezeichnet hatte, durch deren Mitwirkung die Philosophie in nicht eben langer Zeit zu einem Ziele gelangen könnte, das sie bisher in Jahrhunderten nicht erreicht hat (Brief an Garve vom 7. Aug. 1783).

Da der direkte Verkehr nur auf eine Handvoll Briefe und ein paar Tage persönlichen Zusammenlebens beschränkt ist, so kann Kant sein günstiges Urteil über Mendelssohn im Wesentlichen nur aus dessen Schriften gewonnen haben.[2]) Weiter möchte man nach dem Ausdrucke so herzlicher Bewunderung glauben, daß er daraus auch für seine eigenen Arbeiten manch erwünschte Anregung gewonnen hat. Allerdings ist es bei Kant — und ähnlich werden wir es bei Schiller finden — schier

---

1) Die Biographen Mendelssohns geben genügende Auskunft über den ehrenvollen und freudigen Empfang, den Kant dem Berliner Philosophen bei seinem Königsberger Besuche im Jahre 1777 bereitete. In dem Briefe vom 18. August 1783 schreibt Kant in bezug auf Moses von „einem viel reizenderen Umgang, als ich ihn jemals hier [in Königsberg] haben kann" (Ros. u. Schub. XI, 1, 13).

2) „Von den Populärästhetikern der Deutschen muß er M. sehr genau gekannt haben" (J. Goldfriedrich, „Kants Ästhetik", Leipzig 1895, S. 186.

unmöglich, die Wege aufzuhellen, auf denen ein solcher Einfluß vor sich gegangen ist. Geister von so ausgesprochener Eigenart „annektieren" nicht fremde Ideen, sondern verarbeiten sie, und das meist so gründlich, daß ein Nachweis nur selten möglich ist. Es kommt hinzu, daß gerade die — uns hier allein interessierende — „Kritik der Urteilskraft", auf breiter selbständiger Grundlage aufgebaut, sich fast gänzlich der Andeutungen über ihre Entstehung und Vorgängerschaft enthält, so daß sich beispielsweise kaum entscheiden ließe, ob ihr Verfasser ein Werk wie den „Laokoon" gekannt und genützt hat. Ein warnendes Exempel dafür, daß zeitliche Übereinstimmung zweier Autoren nicht immer aus einem Kausalnexus zu erklären ist, bringt Moses selbst in dem Briefe an Kant vom 23. Dezember 1770 zur Sprache, wo er mit bezug auf dessen Dissertation schreibt: „Ähnliche Gedanken vom Unendlichen in der ausgedehnten Größe, obgleich nicht so scharfsinnig ausgeführt, finden sich in der zweiten Auflage meiner philosophischen Schriften, davon ich zur Messe die Ehre haben werde ein Exemplar zu übersenden. Ich freue mich nicht wenig, daß ich hierin mit Ihnen einstimmig denke Herr M. Herz kann bezeugen, daß alles schon zum Drucke fertig war, als ich Ihre Dissertation zu sehen bekam: auch habe ich ihm gleich beim ersten Anblicke der Schrift mein Vergnügen darüber zu erkennen gegeben, daß ein Mann von Ihrem Gewichte mit mir in diesem Punkte einstimmig denkt" (V, 510 f.).

Unsere Aufgabe kann nach alledem nur darin bestehen, gewissenhaft zu registrieren, welche Ideen der „Kritik der Urteilskraft" bei Mendelssohn bereits vorgebildet sein könnten: — eine Arbeit, die besonders außerhalb der engeren Grenzen der Ästhetik, zumeist schon geleistet ist.[1])

Schon aus den Briefen „Über die Empfindungen" mehr, noch aus der Preisschrift „Über die Evidenz in methaphysischen Wissenschaften" rc. klingt es wie eine leise Mahnung an die zeitgenössische Philosophie, daß der strenge, kunstfeindliche Dualismus der oberen und unteren Seelenvermögen nicht wohl aufrecht zu erhalten sei, daß wenigstens der Kunstgenuß nicht einseitig den inferioren Kräften zugeschrieben werden dürfe (s. oben S. 24 und 38 f.). Auf diesem wohl unter englischer Führung betretenen Wege ist dann Mendelssohn fortgeschritten, bis er, der begeisterte Anhänger der alten Schule, hierin manche

1) Vereinzelte Beziehungen sind schon oben S. 16 ff. (Auffassung des Genies), 67 (Einteilung der Künste), 93 (Farbenkunst), 145 (Illusion) rc. angegeben. Vgl. Chr. A. Brandis, „Zur Einleitung in M. Ms. philos. Schriften", in den Ges. Schriften, bes. I, 85, 92. 96 f.; Danzel, „Ges. Aufsätze" 93 f.; Kayserling, „M. Ms. philos. u. religiöse Grundsätze" 150 ff.; Braitmaier II, 73, 147 ff., 173, 196, 279.

Berührung mit Kant, dem Verkünder einer neuen Ära, gefunden hat. Mit Entschiedenheit nimmt er jene schon bei Baumgarten und Meier[1]) angedeuteten Zweifel auf, ob wirklich alle Sinnlichkeit, sei sie Anschauung oder Empfindung, nur etwas Negatives sei. In den „Zufälligen Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit“ stellt er den Satz auf, daß alle sinnliche Erkenntnis ein untrügliches Urteil besitze:

„Da die Schönheit eine unmittelbare Empfindung ist, die nicht von unsern Urteilen und Vernunftschlüssen abhängt, so findet auch in Ansehung derselben kein Irrtum, kein Vorurteil statt. . . . Überhaupt hat alle sinnliche Erkenntnis die untrüglichste subjektive Wahrheit; und da dieses auch von der Schönheit gilt, so läßt sich davon auch mit Gewißheit schließen, daß der Gegenstand, der diese subjektive Erscheinung wirkt, auch die dazu erforderlichen Eigenschaften, wenigstens in Bezug auf dieses Subjekt, besitzen müsse“ (IV, 1, 49 f.)

Diese Gedanken hat er später weiter verarbeitet und noch einmal im IV. Abschn. der „Morgenstunden“ (1785) klar zum Ausdruck gebracht: Die sinnliche oder anschauende Erkenntnis bedarf weder der Vernunft noch des Verstandes und trägt die höchste Überzeugung in sich. Nicht die Sinnlichkeit verschuldet unsere Irrtümer, sondern der Mangel, einen sinnlichen Eindruck durch den Gedanken richtig zu subsummieren. Auch die Anschauung ist eine positive Kraft unsrer Seele (vgl. bes. II, 268 ff. u. 291).

Auf der Grundlage solcher Überlegungen baut er dann die Lehre vom Geschmack auf, die am deutlichsten in jenen zwei nach seinem Tode veröffentlichten Aufsätzen „Zufällige Gedanken über die Harmonie“ ꝛc. und „Verwandtschaft des Guten und Schönen“ ausgesprochen wird. Darin ist viel Kantisches enthalten, ja nach Braitmaier (s. darüber II, 191—196) „finden sich in jenen zwei skizzenartig unfertigen Abhandlungen seiner frühesten Zeit [?] bereits alle Elemente der späteren Lehre Kants“, ohne daß es ihm freilich gelungen wäre, sie in einer abschließenden Formel zusammenzufassen.

Aber mitten in das Herz der „Kritik der Urteilskraft“ führt uns jene vielzitierte Stelle aus dem VII. Abschn. der „Morgenstunden“, welche die Gleichberechtigung der Empfindung mit der Willens- und Erkenntnistätigkeit durchführt und zugleich den ästhetischen Genuß als ein „ruhiges Wohlgefallen“ (bei Kant „interesseloses Wohlgefallen“) kennzeichnet, das einerseits vom begrifflichen Verständnis unabhängig ist und andererseits von dem Wunsche absieht, das Objekt des Wohlgefallens zu besitzen:

„Man pfleget gemeiniglich das Vermögen der Seele in Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen einzuteilen, und die

---

1) Siehe Zart, Einfl. d. engl. Philos. p. 81 und 84 f.

Empfindung der Lust und Unlust schon mit zum Begehrungsvermögen zu rechnen. Allein mich dünket, zwischen dem Erkennen und Begehren liege das Billigen, der Beifall, das Wohlgefallen der Seele, welches noch eigentlich von Begierde weit entfernt ist. Wir betrachten die Schönheit der Natur und der Kunst, ohne die mindeste Regung von Begierde, mit Vergnügen und Wohlgefallen. Es scheinet vielmehr ein besonderes Merkmal der Schönheit zu sein, daß sie mit ruhigem Wohlgefallen betrachtet wird; daß sie gefällt, wenn wir sie auch nicht besitzen, und von dem Verlangen sie zu benutzen auch noch so weit entfernt sind. Erst alsdann, wenn wir das Schöne in Beziehung auf uns betrachten, und den Besitz desselben als ein Gut ansehen; alsdann erst erwacht bei uns die Begierde zu haben, an uns zu bringen, zu besitzen: eine Begierde, die von dem Genusse der Schönheit sehr weit unterschieden ist. Wie aber dieser Besitz, so wie die Beziehung auf uns, nicht immer stattfindet, und selbst da, wo sie stattfindet, den wahren Freund der Schönheit nicht immer zur Habsucht reizet, so ist auch die Empfindung des Schönen nicht immer mit Begierde verknüpft, und kann also für keine Äußerung des Begehrungsvermögens gehalten werden. Wollte man allenfalls die Richtung, welche die Aufmerksamkeit durch das Wohlgefallen erhält, denselben Gegenstand ferner zu betrachten, wollte man diese eine Wirkung des Begehrungsvermögens nennen, so hätte ich im Grunde nichts dawider. Indessen scheint es mir schicklicher, dieses Wohlgefallen und Mißfallen der Seele, das zwar ein Keim der Begierde, aber noch nicht Begierde selbst ist, mit einem besondern Namen zu benennen und von der Gemütsunruhe dieses Namens zu unterscheiden. Ich werde es in der Folge Billigungsvermögen nennen, um es dadurch sowohl von der Erkenntnis der Wahrheit, als von dem Verlangen nach dem Guten abzusondern. Es ist gleichsam der Übergang vom Erkennen zum Begehren, und verbindet diese beiden Vermögen durch die feinste Abstufung, die nur nach einem gewissen Abstande bemerkbar wird." (II, 294 f.)

Da die hier schön und klar entwickelten Gedanken sich in gedrängter Form schon in einem mit „Juni 1776" datierten Aufsätzchen finden (IV, 1, 122), keimhaft sogar schon in den Bemerkungen „Zu den Briefen über die Empfindungen" von 1770 (IV, 1, 113: siehe Braitmaier II, 148), so gebührt Mendelssohn das Verdienst, anderthalb Jahrzehnte vor Erscheinen der „Kritik der Urteilskraft" die trichotomische Einteilung der Seelenkräfte aufgestellt und dem Gefühl des Schönen ein interesseloses Wohlgefallen vindiziert zu haben. Damit aber war der Anfang gemacht, den einseitig rationalistischen Standpunkt zu überwinden, welcher der Kunst eine Aschenbrödelrolle gegenüber der Sittlichkeit und der theoretischen Erkenntnis, diktierte, damit war das ästhetische Gefühl, und mit ihm auch die Wissenschaft vom Schönen, erst gründlich „legitimisiert" (R. Sommer S. 136).

Noch eine andere, weit zurückzuverfolgende Gedankenreihe Mendelssohns berührt die Fundamente der „Kritik der Urteilskraft." Wir haben oben (S. 126) gesehen, daß sich Lessing

in einem Briefe vom 2. Febr. 1757 gegen die Illusionslehre erklärte und sie durch die „Emotionstheorie" zu ersetzen suchte, wonach alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm sind, weil sie ein erhöhtes Realitätsbewußtsein zur Folge haben. Mendelssohn sah in dem „sehr schönen Grundsatz" keine Widerlegung seiner Illusionslehre, die er ja auch für die Zukunft beibehielt, akzeptierte ihn aber im übrigen und bedauerte, daß ihm „diese feine Bemerkung unbekannt war," als er die „Briefe" schrieb. Man sollte nun erwarten, daß die 1761 erschienene Abhandlung „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen" das Versäumte nachhole. Diese streift jedoch nur die Lessingschen Gedanken; lebhaft und entschieden werden wir daran erst wieder in den Noten „Zu den Briefen über die Empfindungen" erinnert, die Mendelssohn 1770 für sich niederschrieb (IV, 1, 113). Und nun zieht auch die neuere Fassung der „Rhapsodie" von 1771 jene Theorie ans Licht und sucht ihr mit Hilfe der Schulphilosophie eine breite psychologische Begründung zu geben:

„Eine jede Vorstellung steht in einer doppelten Beziehung: einmal auf die Sache, als den Gegenstand derselben, davon sie ein Bild oder Abdruck ist; und sodann auf die Seele oder das denkende Subjekt, davon sie eine Bestimmung ausmacht. Manche Vorstellung kann als Bestimmung der Seele etwas Angenehmes haben, ob sie gleich, als Bild des Gegenstandes, von Mißbilligung und Widerwillen begleitet wird. Wir müssen uns also wohl hüten, diese beiden Beziehungen, die objektive und subjektive, nicht zu vermengen oder mit einander zu verwechseln. . . . Wir empfinden über die Einrichtung und die Beschaffenheit der Sache Lust oder Unlust, nachdem wir Realitäten oder Mängel an derselben wahrnehmen. In Beziehung auf das denkende Subjekt, auf die Seele hingegen, ist das Wahrnehmen und Erkennen der Merkmale, so wie die Bezeugung des Wohlgefallens und Mißfallens an denselben, etwas Sachliches, das in derselben gesetzt wird, eine bejahende Bestimmung, die der Seele zukommt; daher muß jede Vorstellung, wenigstens in Beziehung auf das Subjekt, als ein bejahendes Prädikat des denkenden Wesens, etwas Wohlgefallendes haben" rc. (I, 238 ff.).

Bereits R. Sommer (S. 125—128, vgl. 341) macht auf die Tragweite dieser Gedanken aufmerksam, die sich auch in Kants „Kritik der Urteilskraft" wiederspiegeln. Man lese daraufhin beispielsweise den VII. Abschnitt der Einleitung „Von der ästhetischen Vorstellung der Zweckmäßigkeit der Natur" (Ros. u. Schub. IV, 29).

Eine gemeinsame Stellung behaupten ferner Mendelssohn und Kant gegenüber dem Erhabenen und dem Ekelhaften. Wie weit sie einander in der Erörterung des ersteren entgegenkommen, ist oben S. 152 erwähnt worden. Zum zweiten Punkt ist zu sagen, daß Kant, wie Moses (s. oben S. 48 f.), von der schönen Kunst nicht etwa Darstellung des Schönen, sondern

schöne Darstellung verlangt. So soll ihr denn auch — und hierin steht Kant näher zu Moses als zu Lessing — das Häßliche nicht verwehrt sein. „Nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin der Kunstschönheit zu Grunde zu richten, nämlich diejenige, welche Ekel erweckt. Denn weil in dieser sonderbaren auf lauter Einbildung beruhenden Empfindung der Gegenstand gleichsam, als ob er sich zum Genusse aufdränge, wider den wir doch mit Gewalt streben, vorgestellt wird, so wird die künstliche Vorstellung des Gegenstandes von der Natur dieses Gegenstandes selbst in unserer Empfindung nicht mehr unterschieden, und jene kann alsdann unmöglich für schön gehalten werden" (Ros. u. Schub. IV, 182). Das ist ganz eine Paraphrase der Mendelssohnschen Ansichten, die wir oben S. 208 kennen gelernt haben.

Mendelssohn und Schiller.

Was Mendelssohn und Schiller verbindet, ist ihr hoher sittlicher Ernst, jener moralische Idealismus, der sich in ihren Jugendwerken sogar eine verwandte Art schwungvoller Darstellung gebildet hat. Beide erschließen sich mit innerer Wärme der Platonischen Idee, daß die Schönheit die Erscheinungsform des Guten sei. Mendelssohn ahnt, Schiller postuliert — dieser nach, jener vor Kant, aber beide in gewissem Gegensatz zu ihm — eine ästhetische Bildung des Menschen, die ihn für die höchste sittliche Vollkommenheit empfänglich macht und die rohe Natur in eine schöne verwandelt. Besonders den Briefen „Über die Empfindungen" muß der junge Schiller Sympathie entgegengebracht haben. Standen sie doch unter dem Zeichen Shaftesburys, aus dem auch seine Begeisterung schon frühe Nahrung und Kraft gesogen hatte! Seine Phantasie „Die Künstler" ist kaum mehr als der poetische Niederschlag jener Studien, die mit den Namen Shaftesbury, Baumgarten und Mendelssohn verknüpft sind (siehe Braitmeier II, 150 f.).

Der Künstler soll nicht moralisieren, darin waren beide einig. Ähnlich wie Moses eine besondere künstlerische Sittlichkeit von der des praktischen Lebens unterscheidet, lehrt Schiller in der Abhandlung „Über das Pathetische", daß „Der nämliche Gegenstand in der moralischen Schätzung mißfallen und in der ästhetischen sehr anziehend für uns sein" könne:

„Er wird dadurch, daß er ästhetisch brauchbar ist, nicht moralisch befriedigend, und dadurch, daß er moralisch befriedigt, nicht

ästhetisch brauchbar". Beispiele werden beigebracht für solche „Handlungen, über welche das moralische und ästhetische Urteil verschieden ausfallen." „Die Gesetzmäßigkeit, welche die Vernunft als moralische Richterin fordert, besteht nicht mit der Ungebundenheit, welche die Einbildungskraft als ästhetische Richterin verlangt." Damit hängt zusammen, daß sittlich vollkommene Charaktere und historische Treue dem Dichter keinen poetischen Erfolg verbürgen, ja die ästhetische Kraft des Eindrucks leicht in Frage stellen. „Es ist ein Glück, daß das wahre Genie auf die Fingerzeige nicht viel achtet, die man ihm, aus besserer Meinung als Befugnis, zu erteilen sich sauer werden läßt; sonst würden Sulzer und seine Nachfolger der deutschen Poesie eine sehr zweideutige Gestalt gegeben haben. Den Menschen moralisch auszubilden und Nationalgefühle in dem Bürger zu entzünden, ist zwar ein sehr ehrenvoller Auftrag für den Dichter, und die Musen wissen es am besten, wie nahe die Künste des Erhabenen und Schönen damit zusammenhängen mögen. Aber was die Dichtkunst mittelbar ganz vortrefflich macht, würde ihr unmittelbar nur sehr schlecht gelingen. Die Dichtkunst führt bei dem Menschen nie ein besonderes Geschäft aus, und man könnte kein ungeschickteres Werkzeug erwählen, um einen einzelnen Auftrag, ein Detail, gut besorgt zu sehen. Ihr Wirkungskreis ist das Total der menschlichen Natur, und bloß, insofern sie auf den Charakter einfließt, kann sie auf seine einzelnen Wirkungen Einfluß haben" 2c.

Wie nahverwandt sind diese Gedanken den Mendelssohnschen, die wir oben in dem Kapitel über „Kunst und Moral" kennen gelernt haben!

Die hier nur angedeutete ästhetische Erziehung als Vorbedingung der freien Sittlichkeit hat Schiller dann in einer Serie von 27 Briefen zum Gegenstande tiefsinniger Untersuchungen gemacht. Aus mancherlei Äußerungen ist bekannt, daß der Niederschrift dieses Werkes das Studium der Schulphilosophen voranging.[1]) Aber auch ohne diese zufällige Kenntnis würde uns bei der Lektüre der Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" manche Ähnlichkeit in der Behandlung des Problems durch Sulzer (s. darüber R. Sommer S. 204 ff.) und besonders durch Mendelssohn kaum entgehen! Ist es doch dasselbe heiß umworbene Thema, an dem sich die „Rhapsodie", die Preisschrift und die meisten sonstigen Arbeiten unseres Philosophen versuchten. Freilich hatte er es noch weit naiver angefaßt. Ohne je die Läuterung des haarscharf sondernden Kritizismus an sich erfahren zu haben, stellte er sich den belebenden Einfluß der Kunst auf unser sittliches Vermögen

1) „Baumgarten will ich auch noch vorher lesen" (Briefw. Schillers mit Körner II, 309; 25. Mai 1792). — „Besitzest oder weißt Du wichtige Schriften über die Kunst, so teile sie mir doch mit: Burke, Sulzer, Webb, Meyer, Winckelmann, Home, Batteux, Wood, Mendelssohn nebst fünf oder sechs schlechten Kompendien besitze ich schon" (ebenda III, 1; 11. Januar 1793). — Mendelssohn-Studien setzen auch wohl das ästhetische Kolleg im Winter 1792/93, die Arbeiten zum „Kallias" und der von Jena unter dem 25. Januar 1793 datierte Brief an Körner (ebenda III, 6 f.) voraus.

unmittelbarer und wärmer vor, als der Schüler Kants. Dennoch liegt der Unterschied beider mehr in der Form als im Gedanken. Mit wie klaren Bestimmungen Schiller auch für die Autonomie der Kunst eintritt: in der Idee wandelt er dieselbe Straße, die einst der Popularphilosoph gegangen, dieser freilich neben dem moralisierenden Sulzer, jener unter der Führerschaft des vor unphilosophischen Herzenswallungen bewahrenden Kant.

Die demonstrativen Wahrheiten, sagt Mendelssohn, wirken nicht alle gleich stark in unser Begehrungsvermögen. „Manche überzeugen den Verstand, ohne das Gemüt zu bewegen, gewähren deutliche Erkenntnis, aber ohne Kraft, Leben und Wirksamkeit." „Wer von einer Wahrheit überzeugt ist, der kann sie zu eben der Zeit unmöglich in Zweifel ziehen; allein man kann von einer Verbindlichkeit theoretisch überzeugt sein und ihr dennoch zuwiderhandeln" (II, 61).

So auch Schiller im 8. seiner Briefe:

„Das Zeitalter ist aufgeklärt, d. h. die Kenntnisse sind gefunden und öffentlich preisgegeben, welche hinreichen würden, wenigstens unsere praktischen Grundsätze zu berichtigen .... Die Vernunft hat sich von den Täuschungen der Sinne und von einer betrüglichen Sophistik gereinigt, und die Philosophie selbst, welche uns zuerst von ihr abtrünnig machte, ruft uns laut und dringend in den Schoß der Natur zurück — woran liegt es, daß wir noch immer Barbaren sind? Es muß also, weil es nicht in den Dingen liegt, in den Gemütern der Menschen etwas vorhanden sein, was der Aufnahme der Wahrheit, auch wenn sie noch so hell leuchtete, und der Annahme derselben, auch wenn sie noch so lebendig überzeugte, im Wege steht." — Was ist nun das Hemmnis und was bringt die Erlösung? „Energie des Muts gehört dazu, die Hindernisse zu bekämpfen, welche sowohl die Trägheit der Natur als die Feigheit des Herzens der Belehrung entgegensetzen. Nicht ohne Bedeutung läßt der alte Mythus die Göttin der Wahrheit in voller Rüstung aus Jupiters Haupt steigen; denn schon ihre erste Verrichtung ist kriegerisch. Schon in der Geburt hat sie einen harten Kampf mit den Sinnen zu bestehen, die aus ihrer süßen Ruhe nicht gerissen sein wollen."

Verwandte Ideen bei Moses:

„Wir Menschen besitzen außer der Vernunft, auch Sinne und Einbildungskraft, Neigungen und Leidenschaften, die in der Bestimmung unseres Tuns und Lassens von äußerster Wichtigkeit sind. Das Urteil unserer Vernunft kommt nicht allzeit mit dem Urteile unserer niedern Seelenkräfte überein, und wenn sie miteinander streiten, so müssen sie notwendig eines des andern Wirksamkeit in den Willen schwächen" (II, 61).

Wie gelangen wir nun zur Veredelung des Charakters, da die Erkenntnis allein uns diesen Dienst nicht leisten will?

Durch „die Überzeugung des Herzens", antwortet Mendelssohn. „Das innere Gefühl, diese Empfindung des Guten und Bösen, Wahren und Falschen, wirkt nach unveränderlichen Regeln, nach richtigen Grundsätzen, aber nach Grundsätzen, die durch anhaltende Übung unserm Temperamente einverleibt, bei uns gleichsam in Saft und Blut verwandelt worden sind. Ob sie gleich auf undeutliche Erkenntnis und öfters auf bloße Wahrscheinlichkeiten gegründet sind, so ist ihre Wirkungskraft auf das Begehrungsvermögen dennoch weit feuriger und lebhafter, als die Wirkungskraft der deutlichsten Vernunftschlüsse, die ohne Fertigkeit überzeugen, aber nicht rühren, unterrichten, aber das

Gemüt nicht bewegen." Und eines der Mittel, unser Wollen und Sollen, unser dunkles Fühlen mit dem Erkennen des Guten und Wahren in Einklang zu bringen, sind die schönen Künste und Wissenschaften (II, 60 ff.).

Oder kürzer in den „Hauptgrundsätzen":

„Die Schönheit ist die eigenmächtige Beherrscherin aller unserer Empfindungen, der Grund von allen unsern natürlichen Trieben und der beseelende Geist, der die spekulative Erkenntnis der Wahrheit in Empfindungen verwandelt und zu tätiger Entschließung anfeuert" (I, 282).

Ganz analog Schiller:

„Der Weg zu dem Kopf muß durch das Herz geöffnet werden. Ausbildung des Empfindungsvermögens ist also das dringendere Bedürfnis der Zeit, nicht bloß weil sie ein Mittel wird, die verbesserte Einsicht für das Leben wirksam zu machen, sondern selbst darum, weil sie zu Verbesserung der Einsicht erweckt." Das Werkzeug dazu aber ist, wie der neunte Brief hinzufügt, die schöne Kunst. —

Und diese fruchtbare Gedankenreihe eröffnet wiederum eine neue Perspektive: so wie der Kantische Rigorismus durch diese Vermählung des Sittlichen und Ästhetischen überwunden wird, so wird von beiden Philosophen auch auf rein ethischem Gebiet „die Notwendigkeit des Antagonismus von Pflicht und Neigung, welche bei Kant geradezu als Merkmal der moralischen Handlung erscheint" (Windelband II, 253), verworfen.

„Wenn auf das sittliche Betragen des Menschen", schreibt Schiller im vierten Brief, „wie auf natürliche Erfolge gerechnet werden soll, so muß es Natur sein, und er muß schon durch seine Triebe zu einem solchen Verfahren geführt werden, als nur immer ein sittlicher Charakter zur Folge haben kann" ꝛc.

Damit vergleiche man folgende Stelle aus der „Rhapsodie" von 1761:

„Ja, wer nach der höchsten Stufe der sittlichen Vollkommenheit ringt, wer nach der Seligkeit strebt, seine untern Seelenkräfte mit den obern in eine vollkommene Harmonie zu bringen, der muß es mit den Gesetzen der Natur wie der Künstler mit den Regeln seiner Kunst machen. Er muß so lange mit der Übung fortfahren, bis er sich, in währender Ausübung, seiner Regeln nicht mehr bewußt ist, bis sich seine Grundsätze in Neigungen verwandelt haben und seine Tugend mehr Naturtrieb als Vernunft zu sein scheint" (I, 275).

Über Kant hinweg reichen hier sein Vorgänger und Nachfolger einander die Hände: beide glauben an die „schöne Seele", in der sich der sittliche Takt aller Empfindungen bis zu dem Grade versichert hat, daß es keinen Kampf mehr gibt zwischen Sinnlichkeit und Vernunft.

Schwerer lassen sich bei Schiller etwaige Spuren Mendelssohns verfolgen, wo sie sich im einzelnen verlieren. Gewiß ist, daß der Begriff der Anmut nicht ganz ohne sein Verdienst fortgebildet ist (s. oben S. 117 ff.), dagegen läßt die Entwickelung

des **Naiven** seine Vorgängerschaft nur ahnen (vgl. oben S. 112[1])), und auch die ganz auf das Sittliche zugespitzte Lehre vom **Erhabenen** erscheint uns bei Schiller zu selbständig und zu kantisch, als daß man zu ihrer Erklärung noch viel auf Moses zurückgreifen dürfte (vgl. oben S. 148 ff.). Das **Idealisierungsverfahren des Künstlers** wird von Schiller zweimal im Sinne, ja fast mit Worten Mendelssohns gekennzeichnet. Man vergleiche den oben S. 45 f. mitgeteilten Abschnitt aus den „Hauptgrundsätzen" mit folgenden bekannten Stellen aus der Abhandlung „Über die tragische Kunst" und der Rezension „Über Bürgers Gedichte":

„Die Kunst erfüllt ihren Zweck durch Nachahmung der Natur, indem sie die Bedingungen erfüllt, unter welchen das Vergnügen in der Wirklichkeit möglich wird, und die zerstreuten Anstalten der Natur zu diesem Zwecke nach einem verständigen Plan vereinigt, um das, was diese bloß zu ihrem Nebenzweck machte, als letzten Zweck zu erreichen" (Cottasche Ausg. von 1883, IV, 531).

„Eine notwendige Operation des Dichters ist Idealisierung seines Gegenstandes, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen. Ihm kommt es zu, das Vortreffliche seines Gegenstandes (mag dieser nun Gestalt, Empfindung oder Handlung sein, in ihm oder außer ihm wohnen) von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien, die in mehreren Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu sammeln, einzelne, das Ebenmaß störende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben" 2c. (Cottasche Ausg. von 1883, IV, 757).

Diese Konfrontation, zu der noch der oben erwähnte Passus im 70. Stück von **Lessings** „Hamburgischer Dramaturgie" hinzugezogen zu werden verdient, ist ein drastischer Beleg dafür, in wie engen Beziehungen, trotz aller Abwandlungen und Erweiterungen, die Ästhetik unserer Klassiker mit der Mendelssohns steht.

Inwiefern Schillers kunsttechnischer Ausdruck „**Komprehension**", der in dem Aufsatz „Über Matthissons Gedichte" eine Rolle spielt, mit Mendelssohnschen Schul- und Schlagworten zusammenhängt, sucht R. **Sommer** (S. 129 f.) klarzustellen. Endlich sei noch der Hinweis gestattet, daß die Einleitungen der „Rhapsodie" von 1771 und des Aufsatzes „Über die tragische Kunst", die beide von der **angenehmen Wirkung der Affekte als solcher** handeln, eine ziemlich auffällige Übereinstimmung aufweisen. So viel auch beide Arbeiten den **Dubos**'schen Lehren verdanken mögen, so ist doch mancher Gedanke der „Rhapsodie" neu und original, der sich nun in Schillers Abhandlung wiederfindet. Fr. **Überweg** („Schiller als Historiker und Philosoph", 1884, S. 173) findet, daß hier Schillers Darlegung „lebhaft an Äußerungen **Lessings** in seinem Briefwechsel mit Mendels-

1) Vgl. hierzu Viktor Basch, „La poétique de Schiller", Paris 1902.

sohn erinnert; doch muß dahingestellt bleiben, ob Schiller dieselben gekannt habe." Ich meine, es wäre unbegreiflich, wie Schiller zu jenem Privatbriefe gekommen sein soll; wohl aber kannte er die „Rhapsodie", in deren Eingang jene Lessingschen Äußerungen wiederholt und fruktifiziert werden.

Schlußwort.

Es kann nicht wesentlich sein, noch vereinzelten Nachwirkungen bei Zeitgenossen, etwa bei Wieland, Sulzer, Eberhard, Marcus Herz ꝛc. nachzuspüren. Genug, daß Mendelssohn den Ersten seiner Zeit würdig des Studiums erschien und von ihnen mit einer Wertschätzung bedacht wurde, für die wir heute kaum mehr einen Maßstab finden.

Angesichts dieser Tatsachen liegt die Frage nahe: Wie konnte Moses Mendelssohn so in Vergessenheit geraten und, was dem historischen Sinn weit bedenklicher erscheint, von der Kritik und Geschichtsschreibung so arg mitgenommen werden, wie es ihm so oft im Laufe des vorigen Jahrhunderts begegnet ist? Die Antwort liegt in den Verhältnissen, unter denen er lebte: Seine nicht geringe Produktion ist von dem großen und mächtigen Schaffen gerade der allernächsten Zeit konsumiert und völlig überflügelt worden. Einem Lessing und Kant gegenüber kann all sein Tun und Treiben nur als Vorarbeit angesehen werden. Die Nachwelt, die sich des reichen Besitzes freut, nimmt keinen Anlaß, ängstlich nachzuprüfen, woher jedes Stück des Reichtums gekommen ist, und so knüpft sich denn für das allgemeine Bewußtsein manches seiner Verdienste an den Namen bekannterer Zeitgenossen.

Zumal an den Namen Lessings! Von Mendelssohn liegt nichts Abgeschlossenes, nichts Vollendetes vor. Sein Schaffen ist Torso geblieben. Nur eine ganz kurze Spanne Zeit hat er sich mit Kritik und Ästhetik beschäftigt. Seine Feder ruhte bereits, als Lessing seine „Dramaturgie" schrieb. Und dann fehlte ihm der heilsame Radikalismus eines Lessing! Nur zur Hälfte war er ein „moderner" Mensch, zur Hälfte steckte er noch in dem absterbenden Geistesleben der dreißiger und vierziger Jahre, das ihn erzog und heranbildete.

So gehörte er zu jenen Übergangsmenschen, über welche die „Zeit" hinwegschreitet. Nicht aber die Wissenschaft! Eine ruhig abwägende historische Auffassung wird dem feinsinnigen Philosophen, trotz seiner geringen „bleibenden" Erfolge, stets einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der werdenden Ästhetik einräumen.

Register.

Königsberg i. Pr., Hartungsche Buchdruckerei.

